

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Ritos e Cenas: As Personagens do Divino Espírito Santo da Ilha Terceira Açores.

Keyla Cristina Santana Pereira

Orientadora: Profa. Doutora Maria João Oliveira de Carvalho Almeida

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos do Teatro.

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



Ritos e Cenas: As Personagens do Divino Espírito Santo da Ilha Terceira-Açores.

Keyla Cristina Santana Pereira

Orientadora: Profa. Doutora Maria João Oliveira de Carvalho Almeida

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos Artísticos, na especialidade de Estudos do Teatro.

Júri: Presidente: Doutor José Pedro da Silva Santos Serra, Professor Catedrático e Membro do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

Doutor Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira, Professor Auxiliar da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa,

Doutor João Aires de Freitas Leal, Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa,

Doutora Maria Helena Zaira Dinis de Aiala Serôdio Pereira, Professora Catedrática Aposentada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,

Doutora Maria João Monteiro Brilhante, Professora Associada com Agregação da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa,

Doutora Maria João Oliveira Carvalho de Almeida, Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora.

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- CAPES

2017

AGRADECIMENTOS

A presente Tese é fruto de uma ampla trajetória de contatos pessoais e profissionais plenos de afeto e aprendizagem. Cada ponto da trama aqui presente guarda uma memória de acontecimentos, eventos e lugares situados do lado de lá e de cá do Oceano Atlântico. É para estas pessoas e estes momentos que dedico esta pesquisa.

Aos meus pais Fátima Santana e Claudio Pereira, meus irmãos Luis Cláudio e Creuza, à Ruan Victor pela presença constante ainda que distante,

À Vanessa Santana, minha filha, por me ter sido minha mais fiel companheira nesta trajetória de desbravamentos,

À Pierre Painaud pela vida compartilhada,

Aos meus amigos José Augusto Mendes e Cássia Pires pelo calor brasileiro em terras lusas,

Às caixeiras e festeiros das festas do Espírito Santo de São Luis do Maranhão por terem me permitido ao longo de muitos anos entrar no mais secreto do ritual,

Ao Império da Freguesia de Santa Luzia pela colaboração amiga e acolhedora,

Ao Império da Freguesia de São Mateus,

A Filipa Pereira e família, pela ajuda preciosa no contacto com os residentes da Ilha Terceira e pela acolhida calorosa na Ilha de São Miguel,

À orientação sempre acolhedora e presente da professora Dra Maria João Almeida que desde o início soube entender os caminhos, os percalços, os limites e as vias de acesso à realização deste projeto. Agradeço a atenção que deu à minha condição de aluna estrangeira o que exigiu de sua parte um esforço adicional no sentido de equilibrar dissonâncias acadêmicas, linguísticas e culturais. Foi-me

deveras importante sua dedicação profissional mas sobretudo seu apoio humano ao longo desses anos de parceria. Com a professora aprendi que orientar é guiar com carinho e atenção, lição que levarei para toda vida.

Aos alunos e professores do programa de doutoramento em Estudos do Teatro.

Ao professor Dr Alfredo Manuel Matos Alves Rodrigues Teixeira,

Ao professor Alexandre Fernandes Corrêa,

Ao ex-presidente do Brasil Luis Inácio Lula da Silva e à Presidenta Dilma Rousseff, por políticas públicas de acesso aos sonhos,

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES pelo suporte financeiro.

RESUMO

A presente Tese de doutoramento propõe interfaces investigativas entre Estudos Teatrais, Antropologia Teatral e Etnocenologia, no estudo sobre as *personagens* rituais da Festa do Divino Espírito Santo da Ilha Terceira - Açores. Nesta abordagem, o conceito de personagem designa um modo de ação e participação da realidade vivida coletivamente e nesse sentido, traduz mais uma substância do que uma *persona* (*máscara*) como é tradicionalmente identificada no teatro Ocidental. Elementos importantes do ritual, as *personagens* constroem-se no entrecruzamento de crença, discursos e simbologias que constituem a festividade e sua dinâmica de realização. Signo vivo do vasto conjunto simbólico do ritual, elas humanizam o Divino e divinizam o humano. A partir desse fenômeno passamos a evidenciar o seu caráter espetacular como resultado da dimensão não apenas subjetiva mas também estética da expressão humana. A realização desta Tese encerra um ciclo de estudos sobre a Festa do Divino e suas *personagens* iniciado em 2012 na cidade de São Luís-MA-Brasil. Com ela buscamos contribuir para um diálogo intercontinental que responda a questões relativamente ao culto ao Divino Espírito Santo e ao mesmo tempo refletir sobre a existência de *personagens* no ritual.

Palavras-Chave:

Personagem Ritual, Estudos Teatrais, Festividade, Espírito Santo, Etnocenologia

RÉSUMÉ

Cette thèse de doctorat propose l'accomplissement des interfaces d'investigation entre les Études Théâtrales, l'Anthropologie Théâtral et l'Etnocénologie, dans l'étude sur les personnages rituels de la Fête du Saint-Esprit de l'île de Terceira – Açores. Dans cette approche, le concept de *personnage* désigne un mode d'action et la participation de la réalité vécu collectivement et dans ce sens, représente une autre substance qu'une *persona* (masque) comme traditionnellement est identifié dans le théâtre occidental. En s'agissant d'un élément important du rituel, les personnages sont construits dans un système croisé de croyances, discours et symboles qui composent la fête et sa dynamique. Signe vivant de l'immense ensemble symbolique du rituel, ils deviennent humains le Divin et Divin l'humain. A partir de ce phénomène, nous passons à remarquer son caractère spectaculaire en raison de la dimension non seulement subjective, mais aussi esthétique de l'expression humaine. La réalisation de cette Thèse achève un cycle d'études sur la Fête du Saint Esprit et ses personnages depuis 2012 dans la ville de São Luís-MA-Brésil. Avec elle, nous cherchons à contribuer avec un dialogue intercontinental pour répondre aux questions concernant le culte du Saint-Esprit et aussi réfléchir sur l'existence de *personnages* dans le rituel.

Mot-Clés:

Personnage Rituel, Etudes Théâtrales, Festivité, Saint Esprit, Etnoscénologie

ÍNDICE

Introdução	9
Capítulo I - A Festa do Divino Espírito Santo: Panorâma do Culto, suas Origens e Doutrina	18
1.1 – Expansão e Formalização do Culto	21
1.2 - O Milenarismo como suporte ideológico da Festa	22
1.3 – Reflexos Milenaristas na Festa do Espírito Santo	27
1.4 – Celebrar o Espírito Santo em forma de Festa	34
1.5 – Dádiva e Contradádiva no Culto Para o Espírito Santo	39
1.6 – O Reino de Crianças na Festa do Espírito Santo	47
1.6.1 – A Criança na Festa do Espírito Santo	50
Capítulo II – Ritos e Cenas: A Ilha Terceira e Seus Impérios	56
2.1 – A Ilha Terceira: panorâma breve	57
2.2 – As Festas do Espírito Santo nos Impérios da Ilha Terceira	62
2.3 – Os Impérios: para além de uma arquitetura	72
2.4 – Breve apresentação dos Impérios pesquisados	79
Capítulo III – Um Ritual Espetacular	82
3.1 – Rito Teatral ou Teatro Ritual?	83
3.2 – Rito Dramático	88
3.3 – Rito e Espetacularidade	94
3.4 – O Ritual visto como Cena	100
Capítulo IV – Personagens em Trânsito	106
4.1 – Nos Estudos Teatrais e nas Artes do Espetáculo	109
4.2 – Na Etnocenologia	117
4.3 – Na Perspectiva Sócio-Antropológica	123
Capítulo V- Personagens Rituais: As Personagens do Espírito Santo	127
5.1 – Gesto Teatral e <i>Gestus</i> Social	134

5.2 – O Actante: sujeito da Ação	138
5.3 – A Personagem como Signo	145
5.4 – <i>Persona</i> e Personagem	150
5.5 – Sujeitos em Alteridade	157
Capítulo VI: Personagens em Cena – Cenologia da Festa em Três Etapas	162
6.1 – Personagens em <i>Performance</i>	173
6.1.1 – Hierofania do Divino	179
6.2 – Ação como Representação	182
6.3 – A Função do Gesto	187
6.4 – A “Restauração do Comportamento”	192
6.5 – Estado de Presença	195
6.6 - A Personagem em seu Lugar de Ação: a Poética do Espaço	198
6.8 – A Personagem em seu Momento de Ação: a Poética do Tempo	207
Conclusão	213
Bibliografia	218
Sitiografia	230
Videografia	230
Lista de Imagens	231
Anexos (Programas)	232

INTRODUÇÃO

O Espírito Santo é a terceira das divindades pertencentes à chamada Santíssima Trindade, composta ainda pelo Pai (Deus) e pelo Filho (Cristo). Esse complexo sistema trinitário indica a coexistência dessas três entidades místicas ambigualmente separadas e unidas na constituição da divindade suprema que é Deus. Considerado um mistério esotérico, este paradigma constitui-se num dos dogmas mais importantes do sistema religioso cristão.

Além dos votos de fé que lhe são dedicados, o Espírito Santo possui um culto celebrativo cujas raízes são fincadas em tempos imemoriais. Sua celebração se insere dentro de um conjunto de práticas da mística ocidental ligadas a principalmente três acontecimentos: o evento cristão denominado Pentecostes, a proliferação de ordens religiosas surgidas na Idade Média e a devoção da rainha portuguesa Isabel de Aragão ao Paráclito¹.

No calendário cristão, Pentecostes² é um dos principais fundamentos do Espírito Santo, e, segundo a Bíblia³, marca sua descida à terra. Este evento simboliza a presença do Espírito Santo entre os homens, ao mesmo tempo que anuncia a expansão do catolicismo no mundo. Antes de sua apropriação e ressignificação pelos cristãos, o período relativo a Pentecostes era uma prática comum nos antigos ritos celebrativos pagãos cananeus ligados à terra e aos ciclos de colheita (Lopes⁴ apud Sousa, 2013). Esses eventos eram repletos de práticas comunitárias de solidariedade, compartilhamento e abundância que acabaram por

¹ Paráclito ou Paracleto – Termo utilizado no Cristianismo para designar o Espírito Santo. A referência pauta-se no apóstolo João que refere *"mas aquele Consolador, o Espírito Santo, a quem o Pai enviará em meu nome, esse vos ensinará todas as coisas e vos fará lembrar de tudo o que eu vos disse."* (14:26). O catolicismo ortodoxo identificou a expressão "consolador" e seus derivados (ajudante, apoiador, auxiliador, defensor) com as virtudes do Espírito Santo.

² Pentecostes é um período de celebração cristã que sucede em 50 dias após o domingo de Páscoa.

³ Atos dos Apóstolos, cap. 2, versículos 1 – 47.

⁴ Aurélio Lopes. *Devoção e poder nas Festas do Espírito Santo*. Lisboa, Edições Cosmos, 2004.

se perpetuar como valores da moralidade ritual. Se, por um lado, a cristianização dessas práticas implicou a sua assimilação, por outro, permitiu sua permanência nos rituais de celebração que, ao longo do tempo, ressignificaram seu sentido e modelo celebrativo conforme a estrutura religiosa e o contexto sócio-cultural de cada lugar e de cada época.

A celebração ao Espírito Santo sob forma de festim religioso remonta ao Portugal do século XIII, época do reinado de D. Diniz e da rainha Santa Isabel, em que consta que a rainha mandou erigir uma igreja em homenagem ao Espírito Santo na freguesia de Alenquer. Segundo essa mitologia fundante, tal empreendimento teria sido feito em promessa ao Espírito Santo para que se terminassem os conflitos entre o rei D. Diniz e seu filho, o infante D. Afonso. Como retribuição a esta graça, teria sido promovida uma grande festa para o Espírito Santo, instituindo-se o costume de distribuir o *bodo*, ou seja, esmolas para os pobres. Nessa ocasião, realizada durante Pentecostes, a rainha coroou um rei fictício criando assim um modelo ritual-dramático que abriga personagens em sua constituição.

A base ideológica desse evento teve suporte nas teorias milenaristas do monge cisterciense Gioacchino da Fiori⁵, professor de teorias messiânicas sobre a presença do Espírito Santo na terra. Juntas, essas práticas inauguraram uma modalidade de celebração ritual de forte expressão simbólica e plena de significados sócio-culturais que se conservou na memória coletiva portuguesa e de suas colônias.

Amplamente celebrada e difundida em Portugal continental, a festa começou a entrar em declínio a partir do século XVI para sobreviver nos territórios da diáspora portuguesa notadamente Brasil, Madeira, Açores, Canadá e Estados Unidos (Leal, 1994). Em cada um destes territórios o culto adquiriu a forma de festa que mescla à adoração ao Espírito Santo, a marca fundatória de sua realização colonial e as bases doutrinárias milenaristas pautadas na comunhão, esperança no futuro e solidariedade.

⁵ Abade cisterciense que viveu entre 1132 e 1202.

Se olharmos para a festa do Espírito Santo na perspectiva de uma Cenologia, cujo modo de representação pode ser entendido a partir de suas *cen*as, podemos observá-la como um drama religioso onde cada um de seus elementos se apresenta como signo⁶ (Morris *apud* Ubersfeld, 1996a) portador de representações sócio-culturais da comunidade que a produz. Nessa decupagem estética existe forte evidência do caráter espetacular que se manifesta na forma de cenários, ritos, dramas, *performances* e personagens. É exatamente este último elemento que nos interessa. A existência de um grupo de pessoas escolhidas para ‘representar’ o Divino, levar seus objetos rituais, e performatizar a dinâmica do rito impõe uma reflexão sobre a necessidade humana de ritualizar e assim ritualizando, espetacularizar sua experiência com o sagrado.

Ao espetacularizar o rito, os homens religam-se às proto-formas de celebração social cuja culminância se encontra no modo particular de representar o sagrado através dos rituais dramáticos.

Dentro do rico universo simbólico espetacularizado pela festa do Espírito Santo as personagens constituem um elemento central na observação dos significados estéticos, sócio-culturais e simbólicos que a festa evoca. Elas indicam informações importantes sobre a comunidade e como esta elabora sua ligação com a tradição, identidade, coletividade e pensamento religioso. Além disso, de como dão sentido à prática do ritual, imprimindo-lhe formas e conteúdos espetaculares.

Para situar nossa argumentação daremos ênfase à personagem a partir de dois aspectos: enquanto presença e enquanto discurso. Esse procedimento é utilizado no sentido de identificar os vetores simbólicos que a engendram enquanto componente espetacular no contexto de um drama ritual. Por esta razão o sentido atribuído à palavra personagem será

⁶ A idéia de signo aqui utilizada se baseia em Charles Morris que o distingue em três categorias: universais, indexicais ou indicíarios. Especialmente nos interessa sua análise sobre o funcionamento social dos signos em fenômenos sociais como os rituais. Charles Morris. *Signs, Language and Behavior*. New York: Prentice Hall, 1946.

pensado a partir de sua produção enquanto signo ritual cuja existência refaz o caminho da tradição proto-teatral indissociável dos antigos rituais coletivos.

O estado geral da reflexão que nos guia neste trabalho pauta-se pela seguinte problemática: se existe uma categoria de pessoas que vivem um estado alterado de existência motivada pela espetacularidade da festa, podemos entendê-las como personagens rituais? Neste caso, em que estas se diferenciariam das personagens teatrais, de onde o termo foi tomado de empréstimo e como se caracterizam?

A partir desta premissa, buscaremos entender o lugar e o sentido das personagens enquanto catalisador de diferentes discursos (histórico, religioso, moral, etc.) dentro da estrutura do rito. Através delas caminharemos pela complexa construção material e imaterial que engendra a realização da festa e suas etapas. Seus corpos e ações nos permitirão entrever a festividade de maneira endógena de modo a explorar o sensível que desperta e o intangível que representa.

O estudo das personagens e dos sentidos que lhe são atribuídos no interior do ritual, terá por auxílio uma incursão científica interdisciplinar que visa a superação de obstáculos importantes do ponto de vista da sedimentação conceitual e das especialidades científicas. *Grosso modo*, teremos como prática metodológica a liberdade na articulação dos conceitos correlatos à etnologia do trabalho. Essa medida nos parece adequada na composição de uma tese de natureza interdisciplinar que tem por objetivo trazer diferentes leituras que possam se justapor à realidade pesquisada. A complexidade dessa abordagem investigativa apenas poderá ser alcançada por meio do suporte conceitual extraído de diversos campos do saber científico que foram chamados para atender a este estudo. Tal empresa teve como pilares duas colunas disciplinares que funcionaram como estrutura central: 1 – a Etnocenologia, cujo *corpus* teórico favorece o diálogo intercientífico na busca por compreender a espetacularidade que envolve as ações humanas organizadas, e 2 – as teorias sociais que

permitem as conexões existentes entre as ações humanas e as suas formas elaboradas de expressão, a exemplo da Antropologia Teatral.

Como ramo da Antropologia que busca observar os indivíduos em situação de jogo e representação a Antropologia Teatral nos auxiliará a compreender tais dinâmicas no contexto da representação não de outros indivíduos, mas de uma divindade. Se, como indica Duvignaud, “Rien n’échappe au spectacle et à la teatralité de l’existence.”⁷ (1983: 12), nossa tarefa será tornar mais identificáveis as camadas de espetacularidade que revestem a existência de personagens numa expressão ritual como as festas do Espírito Santo.

Por sua vez, a Etnocenologia é chamada para compor nosso *corpus* teórico pelo seu interesse na análise das chamadas Práticas e Comportamentos Humanos Espetaculares Organizados (PCHEO) (Pradier, 2001; Bião, 2009). Ainda no frescor de seu aparecimento enquanto disciplina científica, seu campo investigativo busca compreender de forma híbrida as diversas expressões humanas que configurem um quadro de espetacularidade ou teatralidade. Chérif Khaznadar⁸ informa: “A Etnocenologia estuda, documenta e analisa as formas de expressões espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares [...] que são fruto de uma elaboração [...] seguindo regras estabelecidas” (Khaznadar, 1999: 58 *apud* Greiner e Bião, 1999).

Graças à permeabilidade de seu campo analítico bem como à elasticidade de suas fronteiras disciplinares, a Etnocenologia ganha espaço nos meios acadêmicos como resposta aos paradigmas surgidos na contemporaneidade acerca dos estudos do teatro em sua relação indivisível com a cultura.

É seguindo este espírito de comunhão disciplinar que nos permitiremos relacionar o repertório lexical da festa com termos caros ao campo teatral, tais como personagem, cenário, figurino, etc. Tal prática não tem por fito domesticar o rito ao teatro tampouco criar

⁷ “Nada escapa ao espetáculo e à teatralidade da existência.” (trad. nossa).

⁸ Chérif Khaznadar. *Etnocenologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.

classificações, mas propor um diálogo entre essas expressões com intuito de observar suas semelhanças. Pretendemos com isso revisitar as aproximações – aliás bastante antigas – entre o rito e o teatro tal como era feito na origem de ambos quando o teatro se revestia do rito religioso em honra ao deus heleno Dionísio.

Auxiliar-nos-á ainda a Antropologia de matriz cultural professada pela Escola Sociológica Francesa notadamente aquela encontrada em Claude Lévy-Strauss (1995, Émile Durkheim (2013), Marcel Mauss (2013), Roger Caillois (1958) e Jean Duvignaud (1983). Esses autores contribuem de maneira notável pelas suas reflexões em torno das representações simbólicas coletivas nos ritos sociais o que nos permitirá compreender a dimensão social que envolve um ritual espetacular bem como os mecanismos de ação que são postos em funcionamento. A observação de um rito social como a Festa do Espírito Santo exige a análise do material simbólico que o fabrica por este ser um reflexo difuso da realidade social circundante. Como um mosaico de significados históricos, artísticos e sociais, a festa abriga em si as relações entre os indivíduos e suas formas de expressão naquilo que Marcel Mauss (2013) define como “fato social total”, ou dito de outra forma, pluralidade de significados.

Esse referente metodológico implica a constituição de um *modus operandi* de natureza qualitativa que contempla um conjunto de ações investigativas, a saber: enquadramento do tema, análise iconográfica, entrevistas, aplicação de questionários, coleta de dados e observação de campo. Dentre estes, destacamos a relevância da análise iconográfica do material visual (fotografias, vídeos) referente ao ritual como procedimento de auxílio na leitura dos fenômenos relativos à festa. Isso ocorreu em função das limitações de contacto direto com as edições anuais anteriores das festas do Espírito Santo na ilha Terceira, já que nossa ida a campo somente foi possível no ano de 2016. Nesse sentido nos orientamos pelo

método de análise iconológica indicada por Erwin Panofsky⁹ na decomposição das imagens produzidas pela festa e sua subsequente reconstrução dentro das linhas de pensamento desse estudo.

Dada a impossibilidade de investigarmos os setenta impérios que festejam o Espírito Santo na Ilha Terceira, percorremos algumas festas – umas mais atentivamente que outras – de modo a compreender convergências e particularidades. Desse modo – e dado o pouco tempo e recurso de que dispomos para tal – nossa investigação centrou-se em dois impérios: da Rua do Conde e de São Mateus da Calheta, todos localizados no Concelho de Angra do Heroísmo. Esta escolha foi algo aleatória e deu-se particularmente em função de facilidade de acesso e contacto com membros das freguesias.

No que respeita à organização dos materiais recolhidos no sentido que convém a esta Tese adoptamos o seguinte critério formal:

O **Capítulo I** apresenta um panorâma geral do culto ao Espírito Santo enfocando questões relativamente à sua origem, diáspora e presença dentro do conjunto de mentalidades relacionadas com as suas teorias de fundo, notadamente o Milenarismo. Presente em poemas e ideologias escatológicas, o Milenarismo marca o rito na forma de um tempo partilhado comunitariamente e vivido na relação direta entre os homens e a divindade.

O **Capítulo II** dedica-se a um breve panorâma etnográfico da Ilha Terceira, salientando os aspectos mais pertinentes acerca da localidade e da sua relação com as celebrações para o Espírito Santo. Ao invés de nos exaurir com as descrições físicas optamos por compor uma microsociologia de suas ligações interculturais mais importantes no que tange ao investimento social feito para a Festa do Espírito Santo. A opção pela Ilha Terceira¹⁰ deve-se ao fato desta abrigar um modelo de celebração mais próximo ao arquétipo do que já vínhamos pesquisando

⁹ Panofsky propõe uma teoria de análise baseada em três tipos de abordagem: a formalística, a iconográfica e a iconológica. Cf. Panofsky (1967; 1991).

¹⁰ As festividades para o Espírito Santo também ocorrem nas demais ilhas do arquipélago.

anteriormente em São Luís¹¹ – Maranhão – Brasil. Consideramos que essa correspondência propicia um diálogo intercontinental prolixo que coroa dignamente uma trajetória de doze anos de pesquisa sobre as festas do Espírito Santo.

No **Capítulo III** procedemos a uma discussão em torno dos rituais espetaculares com destaque para a proximidade entre formas rituais e formas teatrais ou espetaculares.

O **Capítulo IV** abre o debate sobre o conceito de *personagem* bem como sua utilização operacional dentro de diferentes discursos dedicado à interpretação dos fenômenos humanos. Nossa proposição partiu do uso do conceito segundo a amplitude lexical que tem adquirido na contemporaneidade assim como da amálgama de significados interdisciplinares que nele estão investidos. Diferente do que se tem anunciado sobre a “morte da personagem” pretendemos demonstrar que, se, por um lado, o conceito se enfraqueceu, isso se deu apenas dentro do modelo estritamente ligado ao teatro e sua tradição. Fora deste contexto a personagem está viva, ressignificada em sua existência e presente nas mais diversas formas espetaculares individuais e coletivas, a exemplo dos ritos tradicionais e dos *spectacles vivants*.

O **Capítulo V** dedica-se ao actante, reconhecido como a pessoa que vive a festa do Espírito Santo na condição de personagem ritual. Ao actante cabe a função de organizar a festa e representar o Espírito Santo e seus dons, através de práticas rituais que põem em circulação o religioso de modo espetacular. Neste capítulo, também exploramos o lugar da criança no imaginário social e seu reflexo no enfoque dado à participação da criança nos momentos de maior representatividade do poder do Espírito Santo.

É no **Capítulo VI** que aparece de forma mais evidente o objeto central desta Tese. Nele nos detemos nas personagens bem como na composição de seus aspectos estéticos e simbólicos. Nesta análise contemplamos os elementos que as promovem em sua espetacularidade dentro do que poderíamos entender como cenologia da festa e seu rito. Para

¹¹ Existência de cortejos, coroação, representação do Espírito Santo por meio de crianças, dentre outras similaridades rituais.

esse efeito evocamos a idéia de poética do espaço e do tempo por se tratar de composições especialmente elaboradas para dar suporte às cenas rituais.

Para efeitos estilísticos e de economia textual doravante utilizaremos o termo festa do Divino ou simplesmente festa, ao invés de festa do Divino Espírito Santo da Ilha Terceira, e, quando for necessário destacar outros modelos da festa, assim o deixaremos explicitado.

Por fim acreditamos que o que há envolvido no processo de construção simbólica e real de uma personagem ritual é algo mais profundo do que uma mera execução de sua função no rito, mas se encontra no nível das forças que jorram da profunda e autêntica vontade humana de celebrar a vida, de sobrepor a existência e de se comunicar com o Divino.

Capítulo 1 - A Festa do Espírito Santo: Panorâma do Culto, suas Origens e Doutrina.

A palavra Espírito Santo possui pelo menos duas raízes etimológicas: o hebraico *Huach Kadosh* e o grego *Hágios Pneúmatos* cuja apreciação compõe o campo de estudos denominado Pneumatologia¹².

Anterior à tradição cristã, o culto ao Espírito Santo remonta a antigos ritos pagãos que “com o estabelecimento da Igreja Católica no Ocidente, [...] foram proibidos dando lugar a celebrações cristãs ainda com fortes traços desses antigos cultos” (Cascudo¹³ *apud* Lima, 2002¹⁴).

Marise Barbosa indica que “uma das possíveis origens do culto estaria ligada a antigos rituais celtas praticados em agradecimento pela fertilidade da terra e das mulheres” (Barbosa¹⁵ *apud* Santana Pereira, 2014:7). Alceu Maynard Araújo (1973) considera por sua vez que o culto para o Espírito Santo é uma adaptação católica da festa de Pentecostes cujo conteúdo foi ressignificado pelo catolicismo romano mas que ainda guarda traços religiosos etruscos e judaicos.

A tradição hebraica tinha como rito correspondente o seu *Shavuoth*, evento que durava sete dias e comemorava o evento vivido por Moisés no qual recebeu as leis que constituem a tábua sagrada, ou *Torah* (Rouillard, 2003).

Na Teologia Cristã, o Espírito Santo aparece como um dos elementos constituidores da chamada Divina Trindade, dogma que consubstancia os três aspectos formadores do Deus¹⁶ cristão composto ainda pelo Pai e pelo Filho.

No contexto do sincretismo religioso resultante da apropriação cristã desses antigos ritos primitivos, o culto ao Espírito Santo foi associado ao evento bíblico denominado

¹² Do grego *pneuma* (respiração), trata-se do estudo dos seres em sua interação com o Divino. Fonte: pt.wikipedia.org/wiki/Pneumatologia. Acesso em 13/03/2011

¹³ Luís da Câmara Cascudo. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. Melhoramentos, 1946.

¹⁴ Cf. Carlos de Lima. “O Divino Espírito Santo- Parte 1” in *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, n° 22, 2002, 6-8.

¹⁵ Marise Barbosa. *Um as Mulheres que dão no Couro. As Caixas do Divino no Maranhão* (Dissertação de mestrado) São Paulo, 2002.

¹⁶ Uma refutação a esta teoria é feita pelo teólogo Bruce Metzger, especialista no Novo-Testamento. Bruce afirma haver um erro quanto a idéia da Trindade Divina causado pela má tradução da Bíblia moderna Cf. *The Text of the New Testament: Its Transmission, Corruption, and Restoration*, 2nd ed. Oxford, 1968. Ebook disponível: <http://www.ancient.org/Text/MetzgerText.pdf>. Acedido a 14/07/2015.

Pentecostes, que evoca sua descida à terra através dos apóstolos do Cristo. Incorporados pelos dons do Espírito Santo esses discípulos começaram a “falar línguas” desconhecidas¹⁷ ininteligíveis aos demais.

Pentecostes, que acontece cinquenta dias depois do domingo de Páscoa, é considerado um dos eventos mais importantes do calendário religioso e marca um período especial de orações, jejuns e introspecção religiosa.

O Espírito Santo representa um paradigma religioso visto que sua existência manifestada em diferentes aparições relatadas na Bíblia não se circunscreve a uma identidade fixa. Ora indicado como dom¹⁸, ora como pessoa¹⁹, sua natureza ambivalente produz uma interpretação plural de seus atributos e arquétipo. Sem materialidade definida, gênero ou idade, sua iconografia baseia-se nos eventos bíblicos que indicam sua descida à terra notadamente como língua de fogo, sarça ardente²⁰, ou pomba branca²¹. Essas manifestações foram testemunhadas de modo a nos dar provas da força “espetacular” da aparição do Espírito Santo conforme indica Rouillard (2003) ao comentar a celebração do Pentecostes:

*Ce serait cependant une erreur d’imaginer que, dès les origines, les chrétiens ont célébré cinquante jours après Paques une fête de la Pentecôte ayant pour objet cette venue spectaculaire de l’Esprit Saint*²². (Rouillard, 2003: 103) (grifo nosso)

Em vista de sua indefinição identitária, as manifestações do Espírito Santo foram a determinante de sua construção iconográfica e compuseram a concepção estética de seu culto e posteriormente seu rito.

¹⁷ Atos 2: 4.

¹⁸ I Cor.12 :3-13.

¹⁹ João 16: 7-15.

²⁰ Atos dos Apóstolos, cap. 2, versículo 1-4.

²¹ Mateus, cap. 3, versículo 16; Marcos, cap. 1, ver. 10; Lucas, cap. 3, ver. 21-22.

²² “Seria portanto um erro imaginar que, desde as origens, os cristãos celebraram cinquenta dias depois da Páscoa uma festa de Pentecostes tendo por objeto esta vinda espetacular do Espírito Santo” (trad. nossa).

1.1 - Expansão e Formalização do Culto

A prática caritativa das diversas ordens religiosas surgidas com o fortalecimento do cristianismo na Idade Média foi outro fator que contribuiu para a criação de um modelo de culto fundado na solidariedade e no compartilhamento. Carlos de Lima lembra que, no século XIII, Oto VI, Duque da Baviera, criou uma instituição filantrópica destinada a auxiliar os pobres do Império, vítimas da fome e das doenças. De acordo com o autor esse tipo de prática altruísta era vista com frequência na Alemanha feita por associações beneficentes ou irmandades devotadas ao Espírito Santo. E ainda continua, indicando que, em França, no ano de 1660, fundou-se a “ordem do Espírito Santo, que se dedicava ao exercício da caridade para com os pobres e doentes” (Lima, 2002)²³.

Em Portugal, a adoração ao Espírito Santo remonta ao século XIII, época do reinado de D. Diniz e da rainha Isabel de Aragão, notória por sua convicção cristã e atos de caridade que propiciaram sua canonização em 1742. A proximidade da rainha com a ordem dos franciscanos e ainda com o filósofo catalão Arnaldo de Vilanova favoreceram sua apreciação pelas idéias milenaristas em especial no que toca ao papel do Espírito Santo na adoração popular.²⁴ Na associação desta idéia, conflitos familiares entre o rei e seu filho Afonso motivaram a Rainha na construção de uma igreja em homenagem ao Espírito Santo na freguesia de Alenquer no século XIV (Leal, 1994). Além da Igreja, a rainha criou ainda na mesma localidade uma irmandade para o Espírito Santo em 1282 além de diversas obras de fé e caridade. Apesar de ser a rainha Isabel o nome mais mencionado no estabelecimento da festa do Divino é também correto mencionar o empenho do rei D. Dinis na proteção das

²³ Carlos de Lima in *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore* (1º parte). n° 22, 2002, 6.

²⁴ Marcus de Martini e Noeli Dutra Rossatto. *Milenarismo na obra profética de Padre Antonio Vieira*. Universidade Federal de Santa Maria. Disponível: <http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/viewFile/6900/pdf>. Acedido a 16/10/2015.

ordens religiosas então perseguidas por Filipe I²⁵, dentre elas as irmandades promovedoras do culto ao Espírito Santo.

Durante o Pentecostes de 1296, na Igreja construída em sua homenagem, a Rainha Isabel teria feito uma solenidade em honra ao Espírito Santo onde participavam membros da plebe e nobreza. Nela, foi escolhido um membro do povo que recebeu as honrarias dignas do rei acompanhadas de grande cerimônia envolvendo ato de coroação, missa e jantar. Esse modelo de celebração acabou por originar um rito que passou a ser seguido pelos demais nobres da corte.

Tal prática celebrativa muito se aproxima dos modelos de culto à personalidade dos reis, típicas do período monárquico europeu dos séculos XVII e XVIII, que buscavam suscitar a adoração popular aos monarcas através de diversas cerimônias públicas. Como explica Duvignaud, “aí também a festa incorpora uma doutrina” (1983: 92).

Assimilada pela nobreza portuguesa, a celebração acabou por alcançar grandes proporções materiais a ponto de desencadear rivalidades o que veio provocar o repúdio da Igreja Católica e o declínio das festividades em Portugal no final do século XVI (LOPES, *apud* Sousa, 2013).

1.2 - O Milenarismo como suporte ideológico da Festa

Como pano de fundo de suas práticas, a rainha Isabel teria sido inspirada pelas teorias milenaristas do abade cisterciense Gioacchino da Fiore, propagador de um messianismo milenarista baseado no princípio de três idades terrenas (Cortesão, 1980). Fiore, que viveu entre 1135 e 1202, concebeu, a partir de cálculos secretos, a existência de três unidades espaço-temporais que se constituem em Eras: unidade do Pai, caracterizada pelo tempo do

²⁵ A título de exemplo, o rei Filipe pressionou o papa Clemente V a empenhar-se na supressão da ordem dos templários em 1307.

Antigo Testamento; a unidade do Filho, que tem em Jesus Cristo e no Novo Testamento seus representantes e, por fim, a unidade do Espírito Santo. Este último seria marcado por um tempo de paz, abundância e felicidade onde houvesse comunicação direta entre Deus e os homens. Sua previsão anunciava ainda a vinda de Jesus Cristo para o estabelecimento de um governo cristão com duração de mil anos.

A palavra milenarismo é proveniente do latim *millennium* cujo fundamento compõe o sistema doutrinário de muitos povos – como os mesopotâmicos e os egípcios – além do messianismo judaico.

Um dos primeiros indícios de ideologia milenarista atribui-se ao rei babilónico Nabucodonosor que, de acordo com relatos bíblicos²⁶, teria recebido em sonho uma profecia sobre o futuro de seu reino e da história da humanidade. Relatando-o ao profeta Daniel, este interpretou os signos do sonho como um sinal da continuação do império babilónico e sua expansão à Assíria, Pérsia, Grécia e Roma²⁷.

No cristianismo judaico, o Milenarismo faz parte de um conjunto de previsões escatológicas acerca da existência humana, e na fundamentação desta ideia, o livro sagrado do Apocalipse contém as bases dogmáticas utilizadas pelos milenaristas para corroborar sua fé. Considerado herético pelo Papa Alexandre IV em 1256 e desprezado pela Igreja, o Milenarismo se camuflou em diversas microideologias²⁸ que se fazem presentes em manifestações do catolicismo popular, como é o caso da festa do Divino Espírito Santo.

Algumas personalidades portuguesas engrossam a lista de referências às teorias milenaristas como o Pe. António Vieira, o filósofo português Agostinho da Silva e o poeta Fernando Pessoa.

²⁶ Daniel 2: 44, 4:1-37.

²⁷ No sonho de Nabucodonosor havia uma grande estátua cuja cabeça era de ouro, o peito e os braços de prata, o ventre e as coxas de bronze, as pernas de ferro e os pés feitos cada um de ferro e barro. No momento em que admirava o ícone, uma pedra vinda do céu o atingiu nos pés destruindo-o e recobrimdo toda a terra de pedra.

²⁸ A exemplo do Sebastianismo luso-brasileiro que assenta na crença do retorno do rei português Sebastião como um salvador e herói.

António Vieira por sua orientação religiosa imprimiu ao Milenarismo concepções mais cristianizadas que são a base de sua teoria do Quinto Império. Inspirado nas profecias do profeta Daniel, modificou-as para o sistema ideológico cristão português redesenhando o mito do Quinto Império numa convergência de ideias associadas à supremacia sócio-política de Portugal. Para o jesuíta, haveria um tempo – O Quinto Império – cujo governo central teria Portugal no centro da administração mundial legislada conforme os preceitos cristãos. Esse pensamento legitimaria os portugueses como representantes dessa nova ordem insuflando-lhes e justificando o desbravamento de terras longínquas juntamente com a dominação de seus povos.

O filósofo português Agostinho da Silva (1906-1994) associou a teoria milenarista à obra de Camões, *Os Lusíadas*, em especial ao canto da Ilha dos Amores. Segundo o filósofo, o tempo do Espírito Santo seria marcado por um governo composto por crianças, com a existência de um mundo sem crimes e onde não haveria a presença do dinheiro na aquisição das coisas, mas “que a vida ficasse a ser gratuita para toda a gente”²⁹.

Agostinho da Silva defende a Festa do Divino Espírito Santo como um reflexo da mentalidade do povo não só do ponto de vista religioso mas também político. Nesse sentido, sua realização deveria ser observada tanto como rito de fé quanto como expressão dos anseios sociais. Esta sociedade, para Agostinho “[...] sempre tão ausente, povo sempre tão mal interrogado e escutado” (Silva, 1990: 99) fala através do culto e nele expressa suas emoções e seus desejos. É o próprio filósofo quem diz:

E, em síntese, o que o povo diz no seu mais autêntico e espontâneo culto é que devam as crianças governar o mundo, como afinal o defendia Cristo, que deve o que se come de básico ser abundante e gratuito, como nas bodas de que fala o Evangelho, multiplicando-se o pão, que se devem abolir as prisões como ordena o <não julgueis>. (Silva, 1990: 99)

²⁹ Cf. vídeo *Em nome do Espírito Santo*, de Carlos Brandão Lucas. Portugal, 2000.

Num pensamento espiral em que coaduna filosofia, metafísica, religião e crítica social, Agostinho da Silva centrou-se na criança e em aspectos de sua representação social – como pureza e inocência – para defender o tipo de orientação moral desejada pela sociedade, ao mesmo tempo que para exaltar sua missão terrena. Dito de outro modo, Agostinho da Silva vê em cada criança um potencial imperador. Em discurso sobre a representação da criança nesse universo sócio-religioso, abordou temáticas polémicas mesmo para a sua condição de filósofo, como é o caso da crítica que faz ao aborto:

Nem pensar em abortos quando houver sinais de que o menino vai surgir na vida, que deficiência nenhuma o possa inutilizar para sua missão entre nós. [...] respeito absoluto pela vida, o que logo pressupõe que ainda contra sua vontade, tenha qualquer mãe o desejo de que seu filho não nasça, tem de desaparecer todo o medo [...] que ninguém anseie desembaraçar-se, seja por que causa for, de seu próprio filho. (Silva, 1990: 101)

Não obstante o acento metafísico, seu pensamento liga-se frequentemente a uma apurada observação da realidade social, especialmente no que toca à defesa dos direitos humanos. Nesse sentido a sua posição alinha críticas ao modelo social vigente e apresenta propostas de melhoria que vão desde a saúde e educação até à reforma agrária.

Ao propor o governo de crianças, Agostinho da Silva transportou-se para um lugar de batalha de denúncia das fragilidades sociais do mundo contemporâneo e viu, como única solução possível, a assimilação do culto popular do Espírito Santo e suas crianças como resposta ao atual modelo, já deveras fracassado. Para ele, a não realização desse império – qual seja, a não perpetuação do modelo de culto transportado ao modelo do mundo – acarretaria em falência social e para isso advertiu: “se o não fizermos, desclassificaremos a simples folclore o radioso Império das Crianças, o único digno de ser o Quinto de Vieira e Pessoa, o único capaz de esquecer de vez Dom Sebastião” (Silva, 1990: 16).

O poeta Fernando Pessoa, também impregnado de idéias messiânicas sobre um reinado idílico em Portugal revelou inclinação para a crença na teoria do Quinto Império. Na terceira parte do livro *Mensagem*, o poema “Quinto Império” faz alusão ao pensamento milenarista:

Eras sobre eras se somem
No tempo que em eras vem.
Ser descontente é ser homem.
Que as forças cegas se domem
Pela visão que a alma tem!

E assim, passados os quatro
Tempos do ser que sonhou,
A terra será teatro
Do dia claro, que no atro
Da erma noite começou.

Grécia, Roma, Cristandade
Europa – os quatro se vão
Para onde vai toda idade.
Quem vem viver a verdade
Que morreu D. Sebastião? (2005: 13)

Nesse trecho do poema, Pessoa retoma o sonho de Nabucodonosor (“Tempos do ser que sonhou”), entretanto substitui os Impérios da Pérsia e Assíria por Europa e Cristandade e recoloca Portugal na sucessão dos Impérios. Essa referência ganha força na associação que o poeta faz entre o desenvolver dos acontecimentos e a própria dinâmica de passagem do tempo: “Do dia claro, que no atro/ da erma noite começou” e onde “a terra será teatro”, palco da execução de um sonho premonitório vislumbrado pelo poeta.

No poema “António Vieira”, o poeta exalta a figura do jesuíta que redefiniu e consolidou o Quinto Império no trecho:

Mas não, não é luar: é luz do etéreo.
É um dia, e, no céu amplo de desejo,
A madrugada irreal do Quinto Império
Doira as margens do Tejo. (2005: 15)

Neste trecho vê-se o poeta associar o surgimento – ainda que irreal – do Quinto Império à transformação do tempo noite e dia (Luar e Solar) numa ciclicidade de acontecimentos que permite a esperança de transformação do desejo em realidade. Aqui a diferença é que Pessoa reafirma essa ideia e, concomitantemente, indica um tempo que se iniciou, um tempo singular e único, diferente dos demais e que se posicionou entre o dia e o luar, “A madrugada irreal do

Quinto Império”. O peso messiânico da doutrina aparece no poema “Terceiro” (2005: 15)

onde o poeta se questiona sobre o tempo em que se consumaria o Quinto Império e indaga:

Só te sentir e te pensar
Meus dias vácuos enche e doura.
Mas quando quiserás voltar?
Quando é o Rei? Quando é a Hora?

Quando virás a ser o Cristo
De a quem morreu o falso Deus,
E a despertar do mal que existo
A Nova Terra e os Novos Céus? (2005: 79)

1.3 - Reflexos Milenaristas na Festa do Espírito Santo

Tantos desdobramentos sobre o Milenarismo confirmam a validade metodológica de pensadores como (Simmel³⁰ *apud* Martelli³¹) cuja análise dos fenómenos humanos é posta em uma perspectiva relacional. Para o autor, os fenómenos humanos – do ponto de vista de sua expressividade material – são tão somente fragmentos das formas mentais múltiplas e variadas que se associam individual ou coletivamente. Nessa perspectiva, definida pelo teórico como ‘relacional’ há duas maneiras de abordar os sujeitos sociais em sua relação com o mundo: em referência ou em interação. No primeiro caso, o processo se dá por via da mediação simbólica entre os sujeitos e os objetos e, no segundo, pela interação recíproca entre os sujeitos eles mesmos.

A proposição de Simmel nos ajuda a perceber o tecido compósito que reveste a festividade do Espírito Santo no que toca sua ideologia estruturante em articulação com o conteúdo social que a circunda. A microsociologia posta em funcionamento pela lógica particular da festa revela as equivalências e dissonâncias que integram as relações

³⁰ Georg Simmel, *Questões Fundamentais da Sociologia: indivíduo e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2016.

³¹ Stephano Martelli, “Mauss Et Durkheim: Un Désaccord sur la question du Sacré et une perspective relationnelle sur Simmel et la société post-moderne”. Disponível: <http://scp.sagepub.com/cgi/content/abstract/40/3/375>. Acedido a 22/04/2016.

intercambiais entre indivíduo e comunidade. Na tentativa de amenizar essas tensões, são criadas formas de vida social onde os interesses coletivos predominam sobre os individuais sem que hajam grandes perdas para este último. Uma das formas de minimizar a sensação de perda individual consiste em fazer sobressair os vínculos de existência coletiva, tal como o sentimento de comunitarismo.

Certamente, necessidades e interesses específicos fazem os homens se unir em reuniões econômicas, irmandades de sangue, comunidades religiosas, bandos de bandidos. Só que, para além desses conteúdos específicos, todas essas formas de socialização são acompanhadas por um sentimento e por uma satisfação de estar justamente socializado, pelo valor da sociedade enquanto tal (Peres et al: 2016).

Este tipo de desdobramento analítico nos permite olhar a festa numa dialética entre o que lhe é particular e o que a configura como um todo sistêmico, ou nas palavras de (Mauss, 2013) – em acordo com Simmel – como um “fato social total”:

Dans ces phénomènes sociaux ‘totaux’, comme nous proposons de les appeler, s’expriment à la fois et d’un coup toutes sortes d’institutions: religieuses, juridiques et morales – et celles-ci politiques et familiales en même temps; économiques – et celles-ci supposent des formes particulières de la production et de la consommation, ou plutôt de la prestation et de la distribution; sans compter les phénomènes esthétiques auxquels aboutissent ces faits et les phénomènes morphologiques que manifestent ces institutions.³² (Mauss, 2013: 147)

Mais do que um traço místico religioso, o Milenarismo pode ser entendido como a superestrutura ideológica que envolve o ritual e assegura os valores morais que o constituem. Esses valores compõem ainda a identidade da sociedade Terceirense (Leal, 1994) o que acaba por promover uma justaposição de atributos morais entre aqueles pertencentes à festividade e aqueles que pertencem à comunidade.

³² “Nesses fenômenos sociais ‘totais’ como nós propomos de os chamar se exprimem ao mesmo tempo e de uma só vez diversos tipos de instituições religiosas, jurídicas e morais – e estas, políticas e familiares ao mesmo tempo; econômicas, e estas supõe formas particulares de produção e consumação, ou ainda, de prestação e distribuição, sem contar os fenômenos estéticos aos quais realizam esses fatos e fenômenos morfológicos que manifestam estas instituições.” (trad. nossa).

Este modelo representa um tipo de comunhão ideológica definido por Pasín (2003) como «comunidades de sentido» e que seriam o equivalente atual dos agrupamentos coletivos em torno da identidade comunitária. A este respeito o autor informa que:

[...] en efecto el hombre esta necesitado de un sentido que le confiere una identidad individual y un proyecto de vida, del mismo modo que una sociedad demanda un sentido global que afianza una significacion holistica del mundo y evita que ésta se deslize en anomia³³. (Pasín, 2003: 3)

Mais raras no contexto das sociedades contemporâneas, essas práticas foram camufladas ou substituídas por novas deidades do mercado de consumo baseado no desejo fabricado pela indústria do capital.

Em sociedades geo-isoladas³⁴ – como é o caso da Ilha Terceira – os traços dessa moderna forma de relação com o sagrado estão menos visíveis pois a trama que une religiosidade popular e moralidade social é mais estreita. Pela sensação de segurança e ainda pelas respostas que oferecem às diversas inquietações do grupo, essas práticas tradicionais ocupam um lugar importante em sua organização simbólica e social, e funcionam como refúgio das transformações pelas quais o pensamento religioso, em especial, tem passado na atualidade. Na ilha Terceira o hermetismo geocultural favorece a manutenção quase que intacta da festa do Divino propiciando um espaço de construção e reconstrução da realidade social em harmonia com as práticas sagradas. Nestes espaços microuniversos sociais são criados, atualizados, suprimidos e gerenciados conforme as demandas do coletivo. Através desta ordenação simbólica e objetiva do mundo, a festa do Divino põe em prática espaços de configuração do sagrado e do profano. Seu funcionamento permite separar categorias do que é aceitável ou condenável nos comportamentos rituais – e mesmo sociais – ao estabelecer regras

³³ “De fato o homem tem necessidade de um sentido que lhe confere uma identidade individual e um projeto de vida, do mesmo modo que uma sociedade exige um sentido global que confirme uma significação holística do mundo e impede que este deslize em anomia.” (trad. nossa).

³⁴ “A descontinuidade territorial e as dificuldades de comunicação [...] circunscreveram os ilhéus ao seu micro-mundo”. Cf. Carlos Enes. “A Construção da Unidade de Identidade Regional”. Revista do *Centenário da Autonomia dos Açores. Jornal da Cultura*, Ponta Delgada, 1995.

e modelos de atuação para cada espaço de convivência. Assim, são definidas as regulações e criados os tabus e interdições que atuam no sentido de ordenar as diferentes realidades simbólicas que cohabitam simultaneamente nas interações humanas. Para Berger e Luckmann³⁵ (in Pasín, 2003) existem mundos de sentidos responsáveis por construir significados e respostas sócio-morais que permitem a boa convivência entre os indivíduos. Esse traço seria responsável não apenas por dotar de sentido espaços vazios da organização mental do grupo mas também por tornar sólidas suas expectativas de manutenção e continuidade.

Nesse quadro de acontecimentos o Milenarismo atua como liame que conjura as forças materiais e simbólicas pertencentes ao universo ritual da festa e o conjunto de valores da comunidade.

Se, em termos de organização metodológica, pode-se pensar em uma organização de mundo construído numa perspectiva de dentro e fora, na Festa do Divino, o Milenarismo funciona como a exata fundamentação de idéias que separa dois mundos: o mundo visto a partir de dentro da festa; qual seja o da crença, ordenado conforme os pressupostos da teoria milenarista; e o mundo exterior à festa, falível e limitado em suas possibilidades futuras, o mundo da cultura. É neste ponto de tensão, em cuja balança o Milenarismo pesa a favor de si próprio que as ritualizações que o evocam ganham força. Dito de outro modo, no que a realidade social objetiva tem em sua falibilidade é que o Milenarismo se apresenta como possibilidade de atuação sobre os fenómenos humanos e mesmo de sua superação.

No meio desses acontecimentos, a mentalidade milenarista não encontra dificuldades em se adaptar às realidades sociais afetadas por algum tipo de precariedade traduzindo-se assim numa religiosidade popular caracterizada por práticas de dádiva e contradádiva para

³⁵. Peter L. Berger y Thomas Luckmann. *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido. La orientación del hombre modern*. Barcelona: Paidós, 1997 (e/ou 1995).

agradar o Espírito Santo. Práticas estas que são ancestrais e que perpetuam as relações de trocas materiais e simbólicas entre os homens e suas divindades.

São exatamente estes elementos que aparecem na assimilação das festividades do Divino da Ilha Terceira, onde catástrofes vulcânicas deram espaço a criação de uma prática religiosa que busca tanto alcançar benefícios junto ao Espírito Santo quanto ordenar no plano do ideal coletivo aquilo que a comunidade deseja para sua realidade imediata. No contexto geográfico da ilha, marcado por estas ameaças, a festa do Divino Espírito Santo ocupa um lugar especial tanto no âmbito da proteção solicitada ao sagrado quanto da solidariedade, na medida em que estimula as ações de entre-ajuda entre os membros da comunidade.

Este tipo de solidariedade é fundado no sentimento de reciprocidade que permeia as relações humanas estruturadas na igualdade de papéis sociais. A este respeito Durkheim aponta duas classificações: solidariedade mecânica – típica das sociedades simples – e solidariedade orgânica – própria das sociedades industriais (Durkheim, 2013). Em sociedades pouco complexas como é a da Ilha Terceira parece prevalecer a solidariedade mecânica marcada pela imposição da ordem coletiva sobre a individual e dotada de mecanismos mais evidentes de coerção e imposição dos interesses do grupo. Os efeitos desse mecanismo de prevalência produzem sentimentos de aliança social como a idéia de pertença a uma nação ou religião, por exemplo. Diferente do que ocorre com a solidariedade orgânica cuja individualização da existência afasta os laços de consciência coletiva e consequentemente as ações que lhe são inerentes.

Conforme vimos, a mentalidade milenarista não apenas lançou as bases ideológicas do culto ao Espírito Santo como também configurou o desenho ritual e estético de sua celebração. Para além disso, transpôs para o conjunto de regras sociais da Ilha Terceira os valores e atributos morais apreciados na festa e nas suas personagens. Estas evocam o poder temporal, a importância dada aos valores da criança e a relação sem intermédio entre os

homens e o Divino. Esta maneira de celebrar o Espírito Santo também pode ser entendida como a marca da participação popular na formulação da festa, que dada essa particularidade se diferencia dos ritos graves e solenes da liturgia católica.

A autonomia da comunidade na realização da festa é outro aspecto da ideologia milenarista presente nas festas do Divino da Ilha Terceira, onde, a ausência de liderança da Igreja Católica, acabou por definir a festa mais como popular do que católica. Primeiramente, há que ser lembrado, o Milenarismo foi considerado herético pela Igreja e perseguido pela teologia ortodoxa ao longo da história eclesiástica cristã. Quando houve o estabelecimento deste modelo de culto, a monarquia portuguesa passava por um período de forte desagravo com o papado, o que certamente contribuiu para a ausência da Igreja das funções celebrativas do rito. Possivelmente, este conjunto de eventos deve ter modificado não apenas a forma de celebrar o rito mas também seu encargo. Por esse motivo, as festividades do Espírito Santo são conhecidas por sua religiosidade popular cuja realização depende mais da participação comunitária do que do engajamento eclesiástico (Leal, 1994). Tal como indica uma frase corrente nos Açores e bastante popularizada em todas as épocas, “o Espírito Santo não é de Igrejas”³⁶.

Apesar de haver um forte laço de respeito e fé que une a comunidade da Ilha às instâncias religiosas do catolicismo local é convencionado que a realização das festas esteja a cargo dos devotos do Espírito Santo. Nas festividades por nós visitadas, a atuação da Igreja foi limitada e se fez presente em momentos bastante pontuais, como, por exemplo, a coroação das personagens ou o benzimento da carne e do pão distribuídos nas cerimónias. A este respeito Januário da Silva Pacheco, 74 anos, morador local informa que

[...] sobretudo, toda a dinâmica destas festas vai no sentido de uma participação colectiva, democrática, por vezes à margem dos poderes políticos ou eclesiásticos estabelecidos. O “Espírito Santo é do povo” ouve-se dizer. Não admite intervenções de poderes exteriores.

³⁶ Cf. video *Em Nome do Espírito Santo*, *op.cit.*

A existência de lugares específicos para atuação de cada ator social – Estado, Igreja, comunidade – favorece um ambiente de cooperação conjunta que oferece pouca margem a tensões de grande vulto. Em nenhum momento percebemos zonas de conflito na relação entre os diferentes atores quanto à participação de cada um na organização das festas. Isso pode indicar que, ao longo do tempo, houve uma correta assimilação dos lugares, papéis e funções de cada componente na produção do ritual o que impede a existência de competitividades. No entanto, apesar da existência desses diversos atores na composição da festa, no íntimo da experiência da fé, há o privilégio da relação direta entre os homens e o Espírito Santo.

Comunicar-se diretamente com o Divino revela um tipo de intimidade construída horizontalmente e vivida na confiança do devoto sobre a capacidade do Espírito Santo em dar respostas às suas demandas. O lugar do Divino neste conjunto ideológico é destinado a servir de reparador das mazelas humanas e no alívio dos medos e incertezas causados pelo que os homens não podem prever nem controlar. É sobretudo nesse espaço de incertezas que o Milenarismo fundamenta um tempo de acesso ao Espírito Santo na realidade promovida pela festa.

Apesar de constituir uma parte importante do tecido compósito da festa, o Milenarismo está presente mais no substrato das práticas que o referenciam do que na memória formalizada de sua existência. Em nossa pesquisa de campo, apenas o pároco da freguesia de Santa Luzia fez referência ao “tempo do Espírito Santo” – frase que se aproxima do preceito Milenarista – mas, ainda assim, de maneira pouco explicativa.

Como muitos dos elementos constituintes da mitologia fundante do culto ao Espírito Santo, o Milenarismo sobrevive na versão menos formalizada de sua existência. Entretanto, sua presença constitui ainda atualmente o espaço por excelência das práticas rejuvenecedoras do comunitarismo local e da solidariedade compartilhada. Seus princípios são bastante vivos e atuantes no que tange à autonomia na relação entre homens e divindade, à valorização dos

atributos infantis na ordem social e ritual e à projeção de sentimentos como fé e esperança na condução do viver.

1.4 - Celebrar o Espírito Santo em Forma de Festa

Esse título é indicativo da forte dimensão festiva que o culto ao Espírito Santo manteve nos territórios onde foi fixado, nomeadamente a ilha Terceira, cuja prática mescla a austeridade cristã com o espírito festivo que marcam a maneira como os terceirenses se relacionam com o Divino. Acreditamos que não é por acaso que esse rito é chamado *festa* ou *festividade*, o que corrobora a importância de observarmos essa dimensão simbólica de sua realização dentro do que Roger Caillois (1950) define como uma “teoria da festa”.

Cabe, portanto, serem traçadas algumas considerações acerca do sentido de festa utilizado na associação ao ritual bem como sua localização dentro das práticas coletivas que engendram as celebrações realizadas na Ilha Terceira e, mais particularmente, nos impérios pesquisados.

As festas podem ser de natureza sagrada ou profana e, conforme as regras sócio-morais que as engendram, a separação ou mistura dessas categorias apresentam variáveis. Isso ocorre visto que, apesar das noções de sagrado e profano funcionarem em pólos diferentes da organização social, a natureza excessiva da festa deixa espaço para mistura de elementos (Caillois, 1950).

De um modo geral, uma festa pode ser entendida como uma cerimônia social cuja função é promover o ajuntamento coletivo e assegurar o sistema de crenças que produz sua ideologia.

Duvignaud (1983) duvida que a festa seja uma constante em “todas as civilizações” uma vez que o caráter subversivo e incontrolável que aciona nos comportamentos humanos é

considerado indesejável em algumas sociedades. Nisso residiria o interesse das estruturas de poder em superficializar a festa na forma de seu entretenimento alienado e comercial e evitar aquelas que são frutos das demandas subjetivas do coletivo.

Endossando o sistema de valores sociais, a festa perpetua o composto das certezas asseguradas pela tradição e pela história e encarrega-se de transmiti-las para as novas gerações.

Nesse sentido, a festa introduz as novas gerações nos antigos hábitos culturais minimizando os impactos das possíveis tensões que poderiam advir dos choques intergeracionais. Agindo fora da lógica rígida das obrigações e das imposições, a festa favorece o equilíbrio sadio da vida social e individual ao mesmo tempo. É nesse espaço de transmissão da cultura que a festa carrega ideologias, como explica Duvignaud: “A festa se torna deliberadamente ideológica pois a teatralização que ela requer, a dramatização dos símbolos e alegorias que subentende tendem a justificar ou a explicar uma doutrina” (Duvignaud, 1983: 155). Essa reflexão “séria” sobre a festa nos ajuda a perceber o quanto ela carrega de responsabilidade na transmissão dos códigos sócio-culturais que, neste contexto, são vividos de forma mais lúdica que os meios formais de repasse da tradição como a escola ou a família.

Podem ser consideradas três características presentes na existência das festas (Durkheim, 1968), incluindo-se os rituais: supressão de distâncias e hierarquias, existência de um estado de “efervescência coletiva” e transgressão de regras e normas sociais. Esses elementos favorecem um modo de existência tipicamente festivo onde realidade se torna especial e lúdica, portanto separada da vida comum, da rotina e do trabalho.

Formalizando a transgressão do ordinário, a festa funciona como um “descanso” não apenas da rotina e das regras mas, também, do aprisionamento do tempo e do espaço vividos no impiedoso passar dos dias. Por isso, a festa exige data e lugar próprios de maneira que

possa criar uma realidade paralela à vida “normal” através da separação entre o universo da festa e o da rotina. Ao compreender esse funcionamento, os sujeitos pactuam com seu sistema ideológico. Neste as ações devem submeter-se ao rito construído pela festa, rito este que aliás lhe dá sustentação.

O pacto entre os sujeitos e a festa tende a minimizar as singularidades em prol do ajuntamento coletivo. A festa nunca existe para uma só pessoa mas para toda a comunidade. Ela é inclusiva e funciona na circularidade que põe em movimento e dissemina sua ideologia, notadamente os valores ligados à tradição e à comunidade.

Elemento fundamental das sociedades, a festa formula e reflete as condições históricas e sócio-culturais do contexto onde é produzida. A Ilha Terceira possui um importante calendário de festas anuais comemorado de forma mais ou menos homogênea entre as freguesias que constituem a região. Sua realização obedece ao movimento do ritmo social e do trabalho local, por isso pode ser entendida dentro de uma lógica de ciclos. Neles, há o Ciclo do Espírito Santo, o Ciclo do Touro e o Ciclo do Homem e de Deus³⁷. Essa divisão da ordem simbólica da realidade reflete o modo como a comunidade organiza seu tempo, sua existência e o sentido a eles atribuídos. Cada ciclo liga-se de maneira diferente às necessidades do grupo visto que perfazem padrões diferenciados de existir a realidade. Segundo Caillois (1950) essa forma de organização da vida em ciclos imita a dinâmica própria da natureza e instaura o tempo da renovação permitindo sem perigo a entrada de novos elementos na cultura.

Nesta lógica de acontecimentos, o ciclo do Espírito Santo, vivido durante o mês de Maio, evoca o caráter de celebração, do agradecimento, das promessas realizadas e da caridade. O ciclo do Touro (Maio) reivindica a força do trabalho no campo e o sacrifício do touro como animal apreciado no âmbito da cultura açoreana. O ciclo do Homem e de Deus

³⁷ Cf. Antonieta Costa, *Açores – Festividades Populares e Mitos Arcaicos na Nova Geografia Atlântica*. Ed. Governo Regional dos Açores, 2010.

(Novembro) remete para a veneração aos mortos no dia de finados e o agradecimento dos vivos assim como para as graças obtidas ao longo do ano.

Dado o interesse desta pesquisa, nos interessou o fundamento que produz o culto ao Espírito Santo enquanto experiência festiva de relação com o sagrado; quer como produto de uma concepção sagrada da festa, quer como fruto de uma noção festiva do sagrado. Entendido nesta forma de representação, o culto para o Espírito Santo constitui um sistema de categorias simbólicas que agrega regras morais, expectativas e papéis sociais construídos pela tradição terceirense. Essas regras são ambivalentes já que a festividade acaba por concentrar a própria multitude de sentidos que constitui a condição humana e sua relação com o sagrado. Nela, os sujeitos são duplos – alegres e temerosos³⁸, excessivos e contidos e isso promove a criação de zonas de liminaridade responsáveis por configurar o que pertence ao espaço da festa e o que lhe é estranho. Além disso, como vimos, a falta de controlo da Igreja propicia um culto mais “relaxado” do ponto de vista das regras de comportamento e rituais, o que torna sua celebração mais popular e profana.

Nessa leitura em que o rito é vivido na plenitude de sua realização de forma alegre e festiva, podemos traçá-lo em dois planos. Num deles, que podemos chamar de *extracotidiano*, a festa do Divino opõe-se à passividade da rotina marcada pela monotonia, pelo comum e pelo ordinário para transformar-se num modo de existência marcado pela singularidade, pelo especial. Nesta, o comportamento social é extravasado em vista do extraordinário e do excesso; este último, ainda que pouco detectável nas atitudes, é pelo menos observável na circulação de alimentos e bebidas³⁹. Essa característica da festa busca marcar seu contraste em relação à rotina – em geral menos abundante e criativa – para reforçar sua ação enquanto transformadora da realidade. Na criação desse universo particular, a festa do Espírito Santo

³⁸ “Com Espírito Santo não se brinca” Mariana Teixeira (sic).

³⁹ Telma Gonçalves me disse com orgulho especial que este ano no Império da rua do Conde foram distribuídos 1.500 pães e 300 kg de carne.

permite aos indivíduos aproximarem-se da realidade pretendida por meio do lúdico que os elementos de sua fabricação proporcionam. A fartura de alimentos, bebidas, músicas e momentos de descontração são inserções no real pertencente à lógica da festa do Espírito Santo. Esta constrói uma realidade tão particular que produz até mesmo elementos próprios ao universo da festa como a sopa do Espírito Santo ou os alfenins⁴⁰.

Num outro plano – que podemos pensar como da *transgressão* – o rito, vivido enquanto festa, é obrigado a flexibilizar a rigidez de sua solenidade de modo a poder associar-se ao ambiente festivo desejado pelo grupo. Esse fenômeno pode ser entendido em função das demandas pautadas na experiência da realidade vivida pela natureza humana ambivalente e mais complexa do que o binômio sagrado e profano. É nesse sentido que o caráter popular das festividades acaba por favorecer a configuração de uma celebração onde sagrado e profano cohabitam visto que participam concomitantemente do pensamento religioso local.

Em última análise, podemos pensar a festa em função de sua importância na continuidade do ritual dentro dos procedimentos de atualização dos valores e da cosmogonia do rito. Ao perpetuar os mesmos princípios que definiram sua fundação enquanto festa, a celebração regenera sua própria historiografia e reatualiza a força de seu modelo ritual-social. Dentro deste modelo existem práticas assentes em princípios necessários à caracterização e singularização da festa. No caso das festas para o Espírito Santo, esses princípios norteiam a caridade e a troca de bens enquanto práticas que marcam a presença do Divino entre os membros da comunidade local.

A maneira festiva de celebrar o Espírito Santo expressa os elementos da identidade terceirense no que tange o seu passado de fidelização à cultura portuguesa assimilado no processo de criação de uma identidade autónoma e independente. Ainda, na apropriação da festa pelo povo, sem a supremacia da Igreja, e por fim, na marca do compartimento solidário

⁴⁰ Doces em formatos diversos oferecidos no Domingo de Pentecostes.

entre os participantes do ritual. Juntos, esses elementos produzem uma maneira de festejar tipicamente terceirense, ajudando a produzir a tão desejada autonomia identitária reivindicada por grande parte da comunidade local⁴¹.

Como vimos, a produção da festa em cada sociedade expõe a criação de elementos baseados em necessidades subjetivas ou arquetípicas que conjuram desejos projetados para a realidade promovida pela festa. Na Ilha Terceira, o tempo do Espírito Santo autoriza a recriação de um tempo monárquico desempenhado por um imperador ou mordomo e seus ajudantes. Este conjunto, que aqui analisamos enquanto personagens rituais, desempenha um papel fundamental na realização, gerência e dinâmica do rito. Além disso, deixam transparecer os valores sociais e culturais prezados pela comunidade no fortalecimento da identidade local. Associando diferentes discursos que existem na constituição do culto ao Espírito Santo na Ilha Terceira, essas personagens refletem o modo como a comunidade entende o poder e a temporalidade do Divino. Sua performance põe em prática princípios desejados pela comunidade para além dos dias da festa e que traduzem expectativas reais investidas na economia das trocas sociais. É nesse ensejo que a festa e suas personagens promovem ações com vistas a proporcionar trocas de diversas ordens com o intuito de vivificar os laços de comunhão e solidariedade entre seus pares.

1.5 - Dádiva e Contradádiva no Culto para o Espírito Santo

Na Ilha Terceira a motivação para a prática das festividades do Divino encontra-se fundada num sistema de trocas simbólicas promovidas entre o Espírito Santo e a comunidade popularmente conhecidas como “pagamento de promessas”. Nesse sistema, as festividades se inscrevem numa liminaridade de dádivas e contradádivas que caracteriza o sistema de

⁴¹ Cf. O.T. Almeida. *Açores, açorianos, açorianidade. Um espaço cultural*. Ponta Delgada: Ed. Signo, 1989.

prestações, trocas e oferendas entre homens e deuses. Quem nos explica melhor a questão é Marcel Mauss (2013) para quem todas as sociedades são portadoras de um sistema de trocas, denominadas “prestações totais”, que evidenciam uma prática constante do dar e receber nas relações humanas. Esse sistema de trocas está na base das relações interpessoais humanas e também na relação entre estes e suas crenças.

A complexidade desse sistema de natureza tão polissêmica demonstra sua versatilidade uma vez que não se trata apenas de trocas materiais com vista a dar e ganhar. Mais do que isso, trata-se de um conjunto de afetividades que acompanham os bens trocados, conforme descreve Mauss:

De plus, ce qu'ils échantent, ce n'est pas exclusivement des biens et des richesses, des meubles et des immeubles, des choses utiles économiquement. Ce sont avant tout des politesses, des festins, des rites, des services militaires, des femmes, des enfants, des danses, des fêtes, des foires don't le marché n'est qu'un des moments et où la circulation des richesses n'est qu'un des termes d'un contrat beaucoup plus général et beaucoup plus permanent⁴². (2013: 151)

O sistema de prestações totais implica uma via de ação tríplice que comporta o ato de dar, receber e retribuir, mas que nela não se encerra, já que o aspecto objetivo da troca abriga uma carga simbólica de expectativas, desejos, promessas, dentre outros sentimentos que põem em relação o compromisso entre deuses e homens. Entretanto, a idéia de dádiva como componente desse sistema de prestações, não se limita às trocas religiosas. Para Mauss, a dádiva inscreve-se numa lógica de trocas da economia organizativa social dotada de elementos universais e não reduzidos às expressões religiosas ou rituais. Essa lógica de trocas favorece a criação de uma rede de reciprocidades interpessoais, que se inserem numa liminaridade. Esta, comporta uma série de interditos e tabus que formulam a maneira como os rituais de oferecimento são constituídos. Ao mesmo tempo, essa liminaridade separa o sagrado do profano criando lógicas e dividindo espaços nas mentalidades de modo a criar

⁴² “Alé disso, o que eles trocam não é exclusivamente bens e riquezas, móveis e imóveis, coisas úteis economicamente. São antes disso, boas maneiras, festins, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, exposições cujo mercado não é que um dos momentos e onde a circulação de riquezas é apenas um dos termos de um contrato muito mais geral e muito mais permanente” (trad. nossa).

maneiras próprias de se relacionar com cada uma dessas esferas. Apesar de bem delimitadas essas categorias, o limiar que toca na via do sagrado e profano é terreno facilmente contactável e por isso considerado perigoso em função das forças que pode acionar.

Na festa do Divino essa ambivalência é experimentada no âmbito dos sentimentos conhecidos pelas comunidades celebrantes que, ao mesmo tempo, amam e temem o Espírito Santo. Em vários momentos ouvimos de moradores locais a frase: “com o Espírito Santo não se brinca”. A esse respeito Duvignaud (1983) destaca o fato de que as demandas que imperam nas representações simbólicas são fruto de preocupações baseadas no inexplicável ou no acaso. Em 1761, a Ilha Terceira foi afetada por várias crises vulcânicas fato que aumentou sensivelmente o “número de procissões e muitas súplicas, sendo as mais consideráveis com as Coroas do Divino Espírito Santo” (Drummond⁴³ *apud* Leal, 1994: 71). Um dos agrupamentos mais antigos devotado ao Espírito Santo na Terceira foi criado em oferecimento de dádivas ao Espírito Santo por ocasião de uma grande calamidade vulcânica (Leal, 1994). Trata-se do Império de São Carlos cuja origem e tradição assentam num dia em que foi erguido,

[...] um estrado de madeira sobre o qual foi colocada uma coroa do Divino Espírito Santo. Reuniu-se à volta muito povo para implorar a proteção divina não tendo o denso fumo ultrapassado aquele sítio, apesar de ter durado três semanas, o que foi considerado um milagre. (Lopes⁴⁴ *apud* Leal, 1994: 71).

Desde essa época, o crescimento de agrupamentos coletivos em torno da celebração ao Espírito Santo organizou-se de maneira a criar as condições para o desenvolvimento das festividades. Estas passaram a significar tanto a comunicação com o Espírito Santo quanto a marca de sua presença na identidade terceirense.

Na festa do Divino, o conjunto de práticas que envolvem o ato de dar e receber existe como elemento que permeia seu sistema de valores e atributos morais e ainda caracteriza a

⁴³ Francisco Ferreira Drummond. *Anais da Ilha Terceira*, vol.II. S/ indicação do local de edição: Secretaria Regional de Educação e Cultura, 1856. (Consulta de ed. fac-similada, 1981).

⁴⁴ Frederico Lopes. *As festas do Espírito Santo. Ilha Terceira. Notas Etnográficas*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira, 1980.

função das personagens. Estes elementos juntos e irmanados aos dons místicos do Paraclete compõem um conjunto de práticas enraizadas nas relações de troca e na economia de bens simbólicos.

Marcel Mauss (2013) oferece importantes reflexões a respeito das correspondências que se estabelecem quando existem relações de troca em contextos de forte atmosfera simbólica como os rituais. Tomando emprestado do melanésio a palavra *mana*, Mauss discorre sobre a série de modos, usos e ações de natureza mágica implicada nas relações de troca entre os humanos e entre estes e suas divindades. Apesar de sua natureza complexa e multiforme, em sua totalidade, o *mana* designa atributos e valores especiais que possuem ligação com o pensamento mágico. É o próprio Mauss quem explica a ambiguidade do termo bem como sua vasta rede de significação: “L’idée de mana se compose d’une série d’idées instables qui se confondent les unes dans les autres. Il est tour a tour et a la fois qualité, substance et activité”⁴⁵. (Mauss, 2013: 102).

Numa releitura do termo, Duvignaud (1983) atribui ao *mana* a idéia de materialização da totalidade orgânica que reveste as práticas coletivas de celebração dos deuses e, através deles, da própria vida. O autor indica que essa materialização “é uma substância coletiva que se exterioriza e dramatiza ao longo de cenas e representações mais ou menos teatralizadas, a que a magia ou a religião proporcionam uma imagem diversificada” (*id.*: 71).

Na relação que aqui invocamos, o *mana* aparece nos fundamentos que delineiam as práticas comunitárias executadas de forma clara nas personagens da festa notadamente na figura de seus mordomos. Uma das principais marcas qualificadoras da função das personagens é quanto ao oferecimento de bens ao Espírito Santo, que posteriormente são compartilhados entre os membros da comunidade. Esse tipo de dádiva implica uma série de

⁴⁵ “A idéia de *mana* se compõe de uma série de idéias instáveis que se confundem umas com as outras. É ao mesmo tempo qualidade, substância e atividade.” (trad. nossa).

doações interrelacionais entre os membros da comunidade entre si e entre estes e o Espírito Santo.



Figura 1. Crédito: Mina Ferreira

Por se tratar se uma categoria qualificadora de elementos e ações, o *mana* não pode ser atribuído ao indivíduo mas o valor que lhe é emprestado durante o rito. É nessa condição que o associamos como componente das relações promovidas pela festa e, em especial, da performance dos mordomos enquanto personagem ritual. Nesse caso não é a natureza do actante que absorve o *mana* mas sua condição de personagem construída dentro sistema de valores da festa.

É no que incorpora em imanência e transcendência na constituição das coisas que o *mana* se faz presente e é por essa natureza plural que está presente não apenas no que é sagrado, mas também nos seus limites, interdições e tabus. Isso implica um corte simbólico imposto à personagem em relação ao mundo profano durante o período da festa. Ainda que pouco nítido, esse corte entre o sagrado da festa e o profano do mundo é experimentado desde a atribuição da função ao actante que, a partir desse momento, começa a organizar seu mundo segundo a função da personagem no ritual.

Na lógica de constituição do pensamento religioso, a elaboração do sagrado depende da sua separação do profano e, ainda que em alguns momentos esses elementos coexistam, devem formar categorias distintas e facilmente reconhecíveis para o grupo que dela participa.

A existência do *mana* configura-se na rede de crenças que une os vários elementos que fazem parte da estrutura sagrada que compõe a festa (rito, sujeitos, mitos e actantes) de modo a constituir um todo coeso e sustentado pelos seus próprios elementos. Para que essa estrutura possa existir e se manter, nenhum dos elementos que dela faz parte pode ser excluído; tudo deve ser mantido de modo a sustentar a circularidade da crenças. Sem esta ordenação, os elementos que constituem a festa perdem sua eficácia dentro da lógica do sagrado. Para que esta eficácia aconteça é preciso que a comunidade como um todo – ou parte dela – lhe dê o seu “de acordo” quanto à atribuição de sentido religioso. Com efeito, trata-se de uma circularidade de significados cuja estrutura obedece mais ou menos à seguinte ordem: a comunidade atribui significado ao significante, este se adapta as características do significado que lhe foi atribuído e o devolve à comunidade, na forma de obediência às regras do ritual, o investimento simbólico que nele foi depositado. A título de exemplo, no contexto da festa do Divino, vimos que esta circularidade está presente na forma de diversas práticas que põe em funcionamento os sentidos criados pela estrutura simbólica do ritual. Um destes casos são os pães doados pela comunidade para a festa, que, antes de serem distribuídos recebem a benção do padre. Este ato altera seu significado de simples alimento destinado à consumação para donativo pertencente ao universo do sagrado, relativamente ao Espírito Santo. Por esse motivo, no domingo da festa, quando há distribuição dos pães existe uma grande procura pelos “pães do Espírito Santo”. Estes são percebidos pela comunidade não apenas por sua função de alimento mas por seu pertencimento à ordem do sagrado promovido pela benção do padre. Ao ingerir o pão do Espírito Santo os indivíduos absorvem também o

significante que referencia sua participação no domínio particularmente sagrado da celebração.

Tanto o dom quanto a dádiva são elementos que uniformizam o modo de realização da festa e qualificam a performance das personagens seja nas questões que envolvem investimento material, seja no campo do investimento pessoal.

No que se refere às personagens, a dádiva aparece como um elemento simbólico e material de grande importância visto que justapõe as qualidades atribuídas ao Espírito Santo e aquelas que pertencem ao mito de origem do culto, pautadas na prática caritativa da rainha Isabel. Como representantes do poder Divino, cabe a elas a tarefa de materializar a dádiva através do investimento na fartura do ritual, como se pode perceber na abundância de bebidas e alimentos servidos durante todo o ciclo da festa.

Mauss examina essa questão no seu “Essai sur le Don – Forme et Raison de l’échange Dans les Sociétés Archaiques”⁴⁶ e indica que as relações de troca entre os homens adicionam um fator fundamental sobre a formulação simbólica e ritual tanto individuais quanto coletivas. Nesse sentido, o ato de dar e receber implica mais que uma troca material e utilitarista de objetos mas envolve toda uma série de componentes ocultos da moral social, dos desejos individuais íntimos e das expectativas futuras que a troca põe em jogo.

Na festa do Espírito Santo essa lógica permeia o sistema de trocas em pelo menos duas formas: 1 – entre os homens entre si, que acontece por ocasião das trocas materiais de alimentos, bebidas, na ajuda coletiva para realização de obras ou trocas de favores e, 2 – entre os homens e o Divino, por ocasião da realização de promessas, obtenção da graça, pedidos, atos de fé e ofertas de donativos para a festa. Especialmente esta última, é uma das mais antigas formas de contato e troca do homem com o sobrenatural (Mauss, 2013), motivada por

⁴⁶ In Mauss, 2013, *op.cit.*

causas que vão desde as catástrofes naturais ao conjunto de elementos que pertencem ao domínio do inexplicável como as doenças e a morte.

Vale destacar que quando se trata das relações de troca entre os homens e o Divino, existem regras e benefícios especiais dada a natureza sagrada do que é posto em movimento. O que qualifica essas trocas não é exatamente o bem em si mesmo, mas o conjunto de contribuições e retribuições que aciona na forma de benfeitorias. Uma dessas benfeitorias, ou, como denomina Mauss, “recompensas”, vem do fato de que as benesses atribuídas pelo Divino aos homens escapam à lógica falível da temporalidade humana e se estendem para o que está além desta vida. Dessa maneira é criada uma economia simbólica das trocas cujos resultados são atemporais e pertencem ao campo das projeções dos indivíduos para além da vida e da morte.

Encontramos paralelo entre a afirmação acima e o pensamento que vigora na mentalidade dos agentes que produzem a festa do Espírito Santo na Ilha Terceira. Segundo é corrente, aquele ou aquela que cumpriram função na festa são retribuídos pelo Espírito Santo na forma de proteção e benesses ao longo de toda a vida.

Sandra Gil explica:

Essa festa é primeiramente uma tradição mas depois tem o facto de que nós temos a fé no Espírito Santo e esperamos que ele nos ajude, nos proteja, proteja nossos filhos e nossa freguesia, e também toda a Ilha. Por isso meu filho que é irmão do império tem o dever de pagar e paga com muito gosto a contribuição para feitoria da festa.

Na medida em que as ações das personagens se produzem em atenção a uma série de componentes significantes cujo sentido está ligado à dimensão mística da festa, tais ações devem ser entendidas dentro desta pluralidade de expressões que vai desde seu caráter extracotidiano à sua dimensão sagrada.

1.6 – O Reino de Crianças na Festa do Espírito Santo

A Criança – Uma Construção Cultural

A noção de criança bem como sua definição social são construções sócio-culturais definidas pela elaboração de mundo e dos valores de cada tempo e cultura. Sua presença reflete a existência de parâmetros definidos no imaginário coletivo acerca dos modelos e atributos construídos pela sociedade Ocidental.

Utilizando o método da digressão histórica pretendemos colocar em evidência os processos de construção de discursos em torno da criança e seus valores. Dessa maneira buscamos salientar a engrenagem social que produz e fixa a condição social da criança de modo a perceber sua construção social. Esta análise deve-se à presença e importância da criança no imaginário da festa do Espírito Santo e seu conjunto ideológico.

Uma das primeiras menções de que se teve notícia acerca de tratamento educativo voltado para as crianças vem da Grécia Antiga onde a educação dos jovens, especialmente do sexo masculino e dos círculos sociais mais abastados, era objeto de preocupação da *polis* grega. Tal prática tinha em vista não apenas a instrução e organização social mas também o domínio da ciência bélica e da estratégia militar.

Essa formação consistia na separação da criança desde muito cedo de seu círculo familiar para ser transferida para um regime tutorial preestabelecido pelo Estado grego mediante o qual recebia uma educação baseada no treinamento militar. Também lhe era proporcionado o desenvolvimento de aptidões físicas e mentais. Tal educação objetivava principalmente a formação de cidadãos preparados para a vida adulta e como participantes do sistema político-social grego.

No que tange ao ensinamento, o método de formação do jovem grego era baseado na relação discípulo-mestre, sendo que esse último acabava por assumir vários papéis na vida do jovem em função do tipo de educação que lhe era aplicada. Por este motivo, a iniciação sexual

dos jovens era comumente exercida pelo seu mestre, fato que estabeleceu um tipo de relação que os modernos denominaram de «relação homossexual educativa». Tal relação entre mestre e discípulo, condenada após a queda do império grego, era vista com normalidade dentro do caminho de formação pessoal do jovem e até mesmo desejável em lugar da iniciação sexual com mulheres, consideradas inferiores e incapazes de contribuir neste processo.

Em Roma, o objetivo principal da educação era a formação de cidadãos que respeitassem a tradição, as regras sociais e as leis. Assim como na Grécia, a educação dos jovens romanos era tutelada pelo Estado romano e era voltada para os jovens do sexo masculino e membros das classes privilegiadas. Para estes, o Estado romano reservava preceptores educacionais que ensinavam as artes da guerra, religião, matemática e astronomia. Para os jovens desprivilegiados, eram reservadas as atividades profissionais manuais tais como agricultura e artesanato. Em virtude das más condições, uma prática bastante comum desse período era o abandono de crianças por diversos motivos; deformações físicas, pobreza, dentre outros. Abandonadas, essas crianças cresciam em marginalidade social e acabavam por entrar na prostituição ou correndo risco de vida como gladiadores, no caso destes últimos, na esperança de reconhecimento público e dinheiro imediato. Outra opção era tornarem-se servos.

Além do abandono como prática social comum, o infanticídio era largamente praticado sobretudo contra crianças do sexo feminino ou portadoras de limitação física ou mental. Apenas durante o governo do imperador Constantino, a partir de 318, o infanticídio foi proibido sob pena de morte ao praticante do delito.

Em Estados romanos de forte potencial militar a educação dos jovens correspondia à capacitação para a guerra. Para isso eram criados conselhos de anciãos responsáveis por recrutar crianças saudáveis. Aos sete anos essas crianças eram retiradas de suas famílias e tutoriadas pelo Estado até os doze anos de idade recebendo uma educação militarizada e

encorajadora de atributos como coragem e obediência. Após esse período de intensas provas físicas, mentais e emocionais, ao completar dezessete anos o jovem era submetido à sua última prova de capacidade militar, denominada *Kriptia*, que consistia num combate em que o jovem devia capturar o máximo de escravos para o Estado.

A educação das jovens do sexo feminino na Roma Antiga era promovida pelas mães e dentro dos limites domésticos. Às meninas eram ensinadas atividades domésticas como fiagem, tecelagem, organização doméstica e culinária. Havia no entanto uma outra possibilidade para as jovens que não desejassem ou se casar, ou serem escravas, prostitutas ou servas, tornarem-se vestais. As vestais eram adoradoras da deusa do fogo, *Vesta*. Eram recrutadas entre os 6 e 10 anos de idade e dedicavam suas vidas às ciências ocultas do templo da deusa.

Nos séculos XIV, XV e XVI as crianças eram vistas como adultos em menor escala e ainda não se considerava sua particularidade psíco-física no desenvolvimento do processo da vida e no aprendizado em geral. A própria noção de infância bem como de pedagogia infantil para o desenvolvimento humano eram inexistentes neste período. É no Iluminismo áureo do século XVIII que este quadro começou a mudar a partir de pesquisas e estudos dedicados à compreensão do homem em sua totalidade. De acordo com Maria Zilda da Cunha (1996), foram a Arte, a Iconografia e a Religião que imprimiram à criança a noção de ingenuidade e graça associando-as à iconografia dos anjos celestiais. Segundo a autora, no século XVII, essa noção foi aproveitada pelos educadores, escolásticos e moralistas que a reconstuíram e passaram a definir a criança como um indivíduo específico e diferenciado cujo aprendizado deve ser orientado para a vida adulta. Acompanhando a virada conceitual em torno da criança, o pensamento religioso produziu associações simbólicas e iconográficas que ganharam força

através da representação de Jesus Cristo, o ícone cristão, em sua fase infantil, nas tradições populares do Natal⁴⁷.

Socialmente a criança ainda ocupa um lugar que a coloca à margem das decisões, planejamentos e organizações do mundo adulto e de seu próprio, relegadas que são das esferas sócio-políticas. A concepção social sobre a criança implica quase sempre o senso comum em qualificá-las como seres fantasiosos e imaginativos, o que se por um lado denota sua natureza pura, tal como entende Agostinho da Silva, por outro lado faz com que suas opiniões sejam questionadas e muitas vezes desqualificadas. Apesar de a noção de infância e, portanto, de criança, ser uma construção social, variável de cultura para cultura, na sociedade Ocidental esta noção é definida pela ideia de criança como ‘incapaz’, como previsto textualmente em certas legislações⁴⁸.

1.6.1 – A Criança na Festa do Espírito Santo

Consta na origem de muitos mitos a ideia de um tempo primordial, em que inexistissem as regras sociais e a maioria dos males que afligem as relações humanas. Nesse tempo se inserem as mais profundas e criativas divagações humanas sobre seres mitológicos, híbridos de humanos e deuses, característicos do período da infância do mundo (Maffesoli, 2010). Esta ideia converge com facilidade para a identificação que o imaginário popular produz sobre a infância a partir de parâmetros que guiam a noção de pureza e ingenuidade, qualidades estas que também são atribuídas aos seres Divinos. Esta maneira de caracterizar a infância acarreta

⁴⁷ Ainda existem em algumas tradições católicas - notadamente no Brasil - o hábito de construir presépios que são pequenas representações iconográficas do nascimento de Jesus Cristo onde este aparece nascituro em uma manjedoura, ao lado de seus pais, e cercado por animais.

⁴⁸ O Código Civil Brasileiro institui no seu Livro 1, Título 1, Capítulo 1, Artigo 3º que “São absolutamente incapazes de exercer pessoalmente os atos da vida civil: I- Os menores de 16 anos”. Em Portugal, de acordo com o Novo Código Civil, de 1977, a maioridade civil dá-se aos 18 anos. A maioridade penal atinge-se aos 16 anos, sendo ininputáveis os menores dessa idade. Fonte: Código Civil Português. Disponível: <http://www.confap.pt/docs/codcivil.PDF>. Acedido a 04/03/2015.

em sua separação em relação ao mundo do adulto opondo-os mediante aspectos que os antinomializam.

Como vimos, o suporte ideológico milenarista, notadamente em Agostinho da Silva, valorizava na criança e nos seus atributos os princípios modeladores da nova ordem que o culto ao Espírito Santo deveria implantar na condução do mundo.

Nas festas para o Espírito Santo as crianças ocupam um lugar privilegiado, sobretudo no que diz respeito aos momentos de exibição pública em que é manifesta a espetacularidade. Lançamos a hipótese de que isso se deve aos valores associados entre a moralidade social e a ideologia estruturante da festividade, notadamente na forma do milenarismo presente mais como substrato do que como evidência no contexto do ritual.

Em algumas versões da festa do Divino Espírito Santo⁴⁹ as crianças constituem um ponto central no ritual e na sua figura convergem tanto os aspectos da mentalidade milenarista quanto a moralidade em torno da criança no Ocidente. Encontramos ecos dessa perspectiva nas análises de Durkheim (1968) para quem não se pode pensar a função religiosa separada do consenso social que o engendra e define suas regras.

O imaginário popular ocidental associa à criança virtudes ligadas à inocência já que sua existência implica o que é novo, próximo do nascimento, do início da vida, e, portanto, em oposição ao que é velho, próximo da morte, do fim. A este respeito Mircea Eliade (1969) comenta:

De là vient l'importance essentielle, dans les rituels et des mythes, de tout ce que peut signifier le "commencement", l'originel, le primordial (réceptif neufs et "eau puisée avant le jour" dans la magie et la médecine populaires, les thèmes de l'enfant, l'orphelin, etc.⁵⁰ (Eliade, 1969: 99)

⁴⁹ Como nas festas do Espírito Santo realizadas em São Luís-MA-Brasil onde as crianças constituem um complexo grupo espetacular. Cf. Keyla Cristina Santana Pereira. *Império do Divino: Uma Análise Etnocultural dos Personagens da Festa do Divino Espírito Santo em São Luís-MA*. Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Federal do Maranhão. 2012.

⁵⁰ "Daí vem a importância essencial, nos rituais e nos mitos, de tudo o que possa significar o 'começo', o original, o primordial (receptivos novos e 'água tirada antes do dia' na magia e na medicina popular, os temas de infância, o órfão, etc." (trad. nossa).

De acordo com o código de conduta moral ocidental moldado pela tradição cristã, a criança representa aquilo que se opõe ao universo adulto e nesse binômio, situam-se categorias morais igualmente opostas como se pode assinalar no quadro abaixo:

Criança	Adulto
Pureza	Mácula
Inocência	Malícia
Virgindade	Sexualidade
Castidade	Sensualidade

Essa concepção confere a evidência de como a sociedade reflete o imaginário social sobre a criança, associando-a a princípios considerados necessários para um representante do Divino na terra. Esses princípios exibem os quadros de referência que estruturam o sistema ideológico sagrado requerido pela festa. René Girard (1990) possui interessantes reflexões a esse respeito. De acordo com autor a origem dos mitos bem como seu funcionamento estão ligados à produção da diferença e é neste espaço que as normas não apenas rituais mas também morais podem ser fabricadas.

A existência do corpo infantil no contexto da festa evidencia importantes elementos que ajudam a compreender as maneiras como o grupo percebe e efetiva sua relação com o sagrado, seu conjunto de valores e princípios morais. Nesse sentido, o corpo infantil assume significados que ultrapassam a constituição de sua imagem corporal, pois a noção de sagrado que o compõe não fica aprisionada em sua delimitação biofísica mas estende-se para o que lhe for acessório. Conforme vimos em Mauss (2013) esse fenômeno acontece pelo fato de que o jogo vivido no ritual altera as separações formalizadas no tempo não pertencente ao rito.

Na relação que estabelece com o sagrado no contexto da festa do Espírito Santo, a criança assume significados que alteram sua importância no conjunto de valores apreciados na ordem simbólica do ritual. Esse fato cria uma oposição no lugar que ocupa no quadro social

extra-festa caracterizado por atribuir-lhes pouca visibilidade na gestão da realidade coletiva. Victor Turner (1974) classifica essa forma de apreciação social em torno do que denomina de “poder do fraco” referindo-se a indivíduos ou grupos cuja marginalização no quotidiano é invertida durante sua participação nos dramas sociais. Essa antinomia é verificada quando a criança existe enquanto personagem ritual. Nela, assume um papel baseado nas mesmas características que socialmente a colocam num lugar de fragilidade social mas que durante a festa são exaltadas como atributos especiais dignos de um representante do Divino na terra.

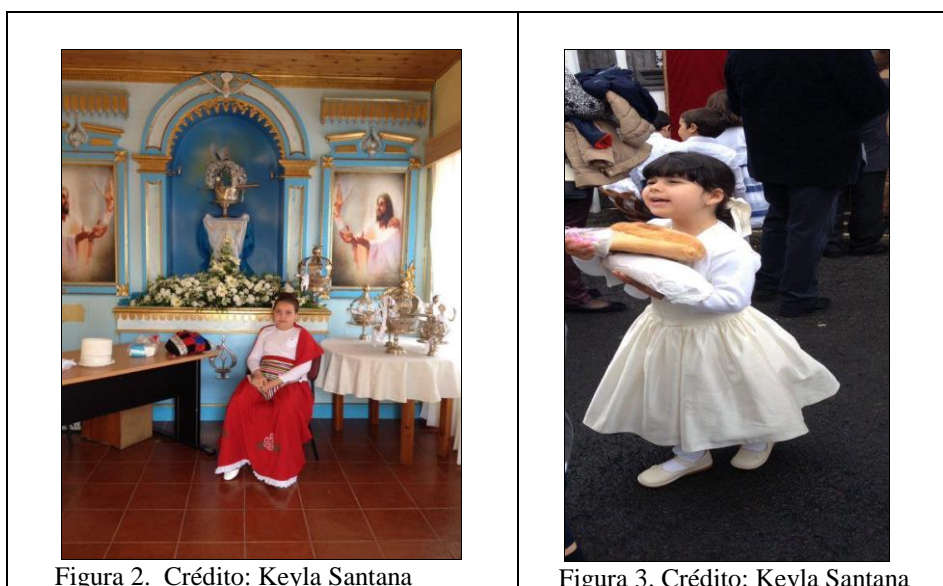


Figura 2. Crédito: Keyla Santana

Figura 3. Crédito: Keyla Santana

Enquanto personagem ritual a criança legitima os valores que se associam ao sagrado e que sua condição de actante lhe possibilita protagonizar. Na lógica constituída pela festa, a aproximação entre humanos e o Divino apenas pode ser intermediada por um significante intocado pela mácula do mundo. Essa idéia, que se encontra próxima ao mito da inocência original é o lugar ocupado pela criança no interior do rito.

A organização simbólica que constitui a festa polariza categorias distinguindo sagrado e profano. Assim, para que haja representação do sagrado é necessário que seu actante se encontre dentro dos critérios requisitados para essa classe, como vimos no quadro anterior. Essa prática atua no sentido de definir papéis, classes, criar hierarquias e assim mantém a

organização do ritual no que ele possui de fixo e ordenador de mundos, seja o real, seja o simbólico.

No entanto, não obstante sua forte valorização dentro do ritual, a criança não é divinizada. É perceptível a linha que distingue o que a criança é e o que representa. Seu lugar dentro da estrutura do sagrado funciona ao nível da representação e não da substituição tal como acontece nas religiões do Oriente em que crianças são tidas como avatares de certas divindades⁵¹.

Na Ilha Terceira, muitas versões da festa são feitas com a participação de crianças como personagens. De acordo com o Sr. Januário Pacheco:

As pessoas que vão ser coroadas, são geralmente crianças. Vão vestidas de branco, as meninas e de fato escuro e camisa branca, os meninos. Dentro da igreja, depois da missa, a estas crianças, que foram previamente convidadas, o sacerdote que preside às cerimónias coloca as coroas sobre a cabeça de cada criança enquanto o coro canta o *Veni Creator Spiritus*.

Durante algum tempo nos Açores, os bispos proibiam a participação de adultos, sobretudo mulheres nos atos de coroação onde era “proibido coroar mulheres de qualquer modo que seja a não ser que tenha menos de dez anos de idade” (Serpa⁵² *apud* Maciel, 2011: 62). Atualmente, verificamos que essa prática já não faz mais sentido dentro da normatização social relativamente aos gêneros na sociedade terceirense. Pelo contrário, conforme nos informou Cristina Marinho, no Império da Rua do Conde já houve uma comissão composta apenas por mulheres.

Dádiva, dons, comunitarismo, partilha, festa e infância do mundo são alguns dos princípios que norteiam o composto daquilo que se vive durante as festas do Espírito Santo na Ilha Terceira onde esses aspectos são adaptados às condições sociais e identitárias do lugar. No capítulo seguinte nos deteremos mais pormenorizadamente sobre a Ilha Terceira,

⁵¹ Como o Budismo ou o Hinduísmo, por exemplo. Cf. Maria Lucia Abaurre Gnerre. *Religiões Orientais*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2011.

⁵² Maria de Jesus Maciel. *A Casa do Espírito Santo*. Ponta Delgada: Nova Gráfica Ltd, 2011.

destacando seus aspectos físicos e sociais mais importantes de maneira a poder caracterizá-la e situá-la dentro da nossa investigação.

Capítulo II – Ritos e Cenas: A Ilha Terceira e seus Impérios

2.1 - A Ilha Terceira – Panorâma Breve

O açoriano, por nascimento, vem marcado pelo mar na descendência de um povo marítimo e religioso, a mercê do oceano e ao abrigo do firmamento, quer mascarado de nuvens e tempestades, quer transparente de azul marinho como a alma de uma criança [...] Insularidade, emigração e religiosidade são condicionalismos primários que quase só por si identificam a gente dos Açores.⁵³

A Ilha Terceira, originalmente designada Ilha de Nosso Senhor Jesus Cristo das Terceiras, faz parte do Arquipélago dos Açores, agrupamento territorial do atlântico localizado a Oeste da Península Ibérica cuja configuração inclui mais 8 ilhas⁵⁴. Sua característica geográfica mistura elementos tectônicos ibéricos, africanos e americanos que justificam sua propensão sísmica e vulcânica. Essa característica geoterrena faz surgir imensas quantidades de fontes termais e cavernas encontradas em grande parte de seu território.

Do ponto de vista administrativo a ilha é dividida em dois concelhos: Angra do Heroísmo e Praia da Vitória. A primeira, localizada ao sul, foi capital da província dos Açores de 1766 a 1832 e teve seu centro histórico tombado pela UNESCO como Patrimônio Histórico da Humanidade em 1993. O concelho de Praia da Vitória está situado ao leste e abriga o aeroporto de Lajes e a base aérea N° 4 (BA4), filial da Força Aérea Portuguesa.

A ilha conta com cerca de 56.062 habitantes sendo das poucas a apresentarem aumento populacional (0,4%), cuja variante é afetada conforme o número de nascimentos, óbitos e fluxo migratório.

Do ponto de vista de sua geografia física, possui forma elíptica com 29 km de comprimento e 17,7 de largura máxima e área total de 381,96 km quadrados. Por sua natureza geotérmica, a ilha Terceira é constituída por elementos vulcânicos que perfazem cinco estruturas: o vulcão dos cinco picos, o vulcão de Guilherme Moniz, o vulcão de Santa Bárbara,

⁵³ Caetano Valadão Serpa. “A Gente Açoreana: Emigração e Religiosidade – Séculos XVI-XX”. *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, v. XXXVI, Angra do Heroísmo, 1976.

⁵⁴ Santa Maria, São Miguel, Graciosa, São Jorge, Pico, Faial, Flores, Corvo.

o vulcão de Pico Alto e a zona Basáltica Fissural. Desses, três encontram-se ativos: o vulcão de Santa Bárbara, a zona Basáltica Fissural e o vulcão de Pico Alto.

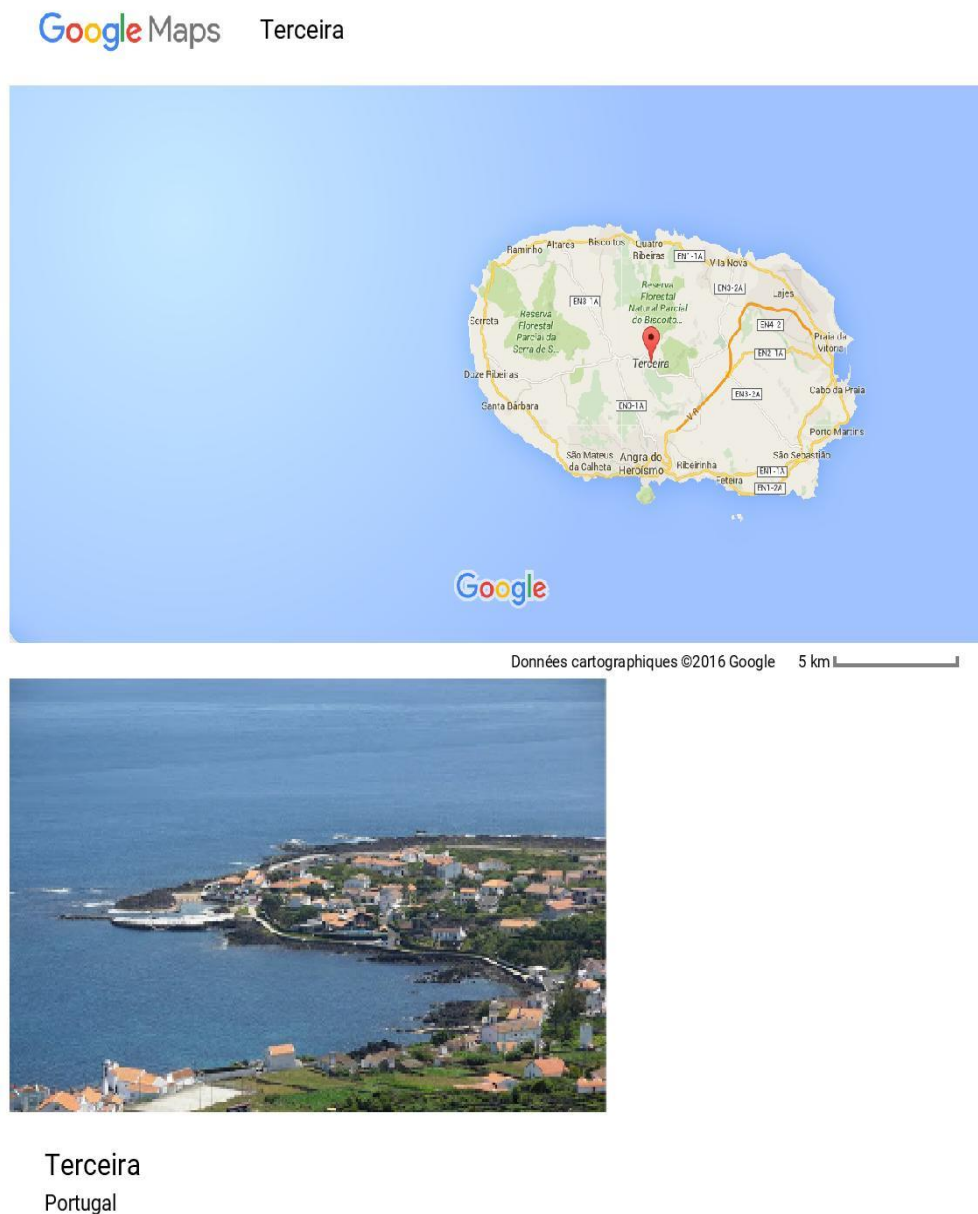


Figura 4. Google Maps

A Terceira – como indica seu nome – foi a terceira ilha a ser descoberta pelo navegador português Diogo de Silves e também das primeiras a serem habitadas no ano de 1439. É a terceira maior ilha do arquipélago e seu estatuto de cidade foi obtido em 1981. Durante a

União Ibérica⁵⁵, a ilha fez oposição ao monarca espanhol Filipe II, oferecendo apoio ao Prior do Crato no entanto sem muito sucesso. Apesar da longa duração – sessenta anos – do reinado ibérico, a Terceira manteve-se fiel à soberania portuguesa.

Desde o século XVI a Ilha Terceira ocupa um papel estratégico em relação não apenas às outras ilhas mas também a Portugal. Foi na segunda metade deste período que a ilha ocupou – juntamente com São Miguel e Santa Maria – um importante espaço na dinâmica de exportação e auto-sobrevivência do arquipélago. De acordo com Serpa (1976), a razão para esse acontecimento foi “porque ali se estabeleceu a sede do provedor das Armadas e sabemos que uma das funções básicas da economia do arquipélago era abastecer as armadas.” (1976: 17).

Ainda, outros eventos contribuíram para situar a Ilha Terceira no centro da estrutura política dos Açores, tais como a criação da Corregedoria dos Açores instituída pelo Rei D. Manuel I em 1503 e a fixação do Governo Geral dos Açores em 1581. Séculos mais tarde, em 1776, o Marquês de Pombal estabeleceu ali uma Capitania Hereditária que alcançou importantes vitórias até às revoltas liberais do século XIX quando de seu sufocamento pelas forças monarquistas em 1828. Foi nesse período que a Terceira se tornou o celeiro das forças liberais de oposição e sua principal base de comando. Em 1829 teve lugar uma batalha entre liberais e absolutistas com saldo de derrota para os últimos na Vila da Praia.

A partir de 1942, a ilha recebeu um grande estímulo económico promovido pela instalação de bases navais americanas o que acarretou num novo ciclo de prosperidade com atração de mão-de-obra para o serviço nos transportes aéreos, navegação comercial e turismo. Entretanto, apesar desses avanços sócio-económicos, as vicissitudes climatogeográficas não deixaram de trazer incertezas e agruras. Em 1980 a ilha sofreu um violento terremoto com intensidade 7 na escala Richter resultando na morte de 51 pessoas e numa quase completa

⁵⁵ Nome dado ao período em que os reinos de Portugal e Espanha foram unidos sob o comando de um único rei, notadamente os reis da dinastia filipina: Filipe I, Filipe II e Filipe III.

destruição da cidade pelo desaparecimento de cerca de 15 000 edifícios. O processo de reconstrução tanto física quanto social da ilha e de seus habitantes exigiu grandes esforços conseguidos graças ao forte sentimento de comunhão social e solidariedade, ambos valores encontrados na religiosidade popular terceirense.

A história da Ilha é marcada pelo passado de fluxos migratórios, trabalho rural, cataclismos naturais e forte religiosidade popular. Em virtude da expansão portuguesa para África, Américas e Ásia, muitos açorianos foram obrigados a unirem-se à Coroa portuguesa na difícil empresa de povoar e trabalhar o solo desses novos domínios nos séculos XVI, XVII e XVIII. Ao lado deste quadro de ordem histórica, contribuiu ainda para o fluxo migratório açoriano a presença do mar, o isolamento, a longa tradição de viagens e o depauperamento sócio-econômico. Mais recentemente, o déficit populacional, o envelhecimento físico e o isolamento cultural da população têm motivado a onda migratória para diversos continentes, notadamente Estados Unidos e Canadá. A principal atividade econômica dos terceirenses gira em torno da agropecuária e seus derivados comercializados no mercado de exportação e, em menor escala, para subsistência. A pesca, apesar de menos expressiva que o gado, é variada, com destaque para o consumo do peixe fumado.

Do ponto de vista societal a ilha Terceira é marcada por um forte sentimento de valorização de suas tradições, notadamente a partir do início do século XX quando a elite terceirense buscou afirmar seus valores com base numa série de eventos sociais e de expressão cultural como quermesses, bailes e festas de clube. Tais práticas relacionavam-se com uma tendência da sociedade tradicional em demarcar suas estratégias de afirmação dos valores locais e da cultura regionalista (Costa, 2010). Este aspecto decerto influenciou a permanência de celebrações como as festividades para o Espírito Santo, uma vez que sua natureza comunitária reforça os laços identitários tanto dos que habitam a ilha quanto dos que migraram fazendo-os retornarem durante as festas ou realizá-las além-mar.

Podemos pensar essa questão conforme o que Mircea Eliade (1969) denomina de “nostalgia ucrônica” para designar a busca incessante dos grupos sociais pela manutenção cultural tendo como consequência a aversão pela mudança. Nesse sentido, a festa do Espírito Santo alicerça de forma lúdica e artística os fundamentos da tradição coletiva de maneira ritualizada e desprovida de tensões num processo próximo ao de “mumificação da arte”⁵⁶ (Maffesoli, 2010). Tal prática de ritualizar a vida simbólica promove no grupo a organização de suas estratégias de gestão da tradição e dos hábitos sociais reforçando os laços solidários do coletivismo. Desse modo reforçada pela coesão social, a comunidade opera numa categoria de equilíbrio próximo ao conceito de *communitas* descrito por Turner como:

[...] uma relação entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos [que] não estão segmentados em funções e posições sociais, porém, defrontam-se uns com os outros, mais propriamente à maneira do “eu e tu” de Martin Buber (Turner, 1974: 71).

Dentre as estratégias de reforço e coesão social da comunidade terceirense podemos eleger a religiosidade como marca de sua posição autónoma cuja produção depende menos dos poderes instituídos (Estado, Igreja) do que da vontade coletiva de praticar seus atos de fé. Na festa do Divino percebemos o caráter de *communitas* no pontual e restrito acesso permitido à Igreja visto que sua participação não implica o controle do ritual. Tendo em conta o fato de que Pentecostes é um rito eclesiástico integrante do calendário religioso católico seria de se esperar uma maior participação da Igreja. No entanto, a religiosidade identificada nas práticas celebrativas da Terceira orienta-se para um catolicismo do tipo popular, visto que praticado por e entre os membros da comunidade.

De fato, a religiosidade é a linha que costura os outros atributos que compõem a identidade açoriana, notadamente a valorização das tradições e o espírito de comunidade

⁵⁶ Ao refletir sobre o provisório e a impermanência que caracterizam os modos de expressão contemporâneos, Maffesoli sublinha o papel da temporalidade na fixação dos eventos da vida e seus produtos de expressão como a Arte. Antes ligada ao movimento cotidiano da existência, atualmente separada desta a Arte “mumificou-se” enquanto produto da efemeridade e da estetização da existência. (Maffesoli, 2010: 26).

homogênea. A festa do Espírito Santo agrega múltiplos valores sociais pois a maneira como é celebrada acessa os conteúdos morais que a sociedade terceirense valoriza e busca manter.

Conforme indica o Sr. Januário:

Os açorianos vivem esta festa como se ela fizesse parte de si mesmos. Ao serem levada pelos descobridores destas ilhas encontraram o ambiente próprio para se fixarem e fazerem parte da maneira de ser dos habitantes. Estas festividades são o lugar privilegiado para este povo se encontrar, para expressar os seus sentimentos religiosos, exercer a solidariedade para com os mais pobres da comunidade, para exprimir o desejo profundo de um mundo novo, um novo império em que todos sejam iguais.

A comunidade – enquanto *communitas* – age num sentido diferente da estrutura formada pelos poderes institucionalizados (Estado, Igreja) que não participam sistematicamente dessa coesão promovida pela festa. Nesse sentido, esta configura-se como uma anti-estrutura social motivada pela crença, valores e desejos postos em prática espontâneamente pelo povo que, não obstante essa autonomia, não se apresenta como uma ameaça já que é no seio dessa mesma estrutura que equaliza tensões sociais.

2.2- As Festas do Espírito Santo nos Impérios da Ilha Terceira

A existência das festividades para o Espírito Santo na ilha Terceira confunde-se com a data de sua colonização no século XV, bem como da presença de franciscanos e membros da Ordem de Cristo que favoreceram a administração eclesiástica e a prática organizada do catolicismo. Conforme explica Noé (2012) foi a Ordem de Cristo que disseminou os ideais milenaristas de Joaquim da Fiore na expectativa de fundamentar teologicamente a ação colonialista destinada ao Novo Mundo. A reivindicação milenarista acerca da primazia portuguesa na conquista de novos territórios pode ser entendida como princípio norteador dessa fundamentação.

De igual maneira os religiosos preocupavam-se desde então com as questões de ordem social que resultariam dos desbravamentos criando para esse fim estratégias de assistência

popular. É na intersecção desses eventos que “surge desde logo o culto do Espírito Santo associado a confrarias ou irmandades com caráter assistencial, e com hospitais anexos onde se pudessem tratar os enfermos e assistir os pobres. (Noé, 2012:12).

Resistindo ao tempo e aos conflitos advindos da exigência de uma identidade açoriana autónoma e separada da tradição continental, as festas do Espírito Santo sobreviveram principalmente nas agruras das calamidades sociais provocadas pelas catástrofes vulcanicas sofridas pela população local.

Nesse âmbito há-de ser considerado o esforço pertinaz das associações especialmente dedicadas ao Espírito Santo, denominadas irmandades. Estas se constituem em grupos de associações ou confrarias formadas por cidadãos locais devotados ao Espírito Santo e à realização de sua festividade. Os valores das irmandades do Espírito Santo são assentados nos atributos da fraternidade, igualdade e caridade (Nunes, 2007), que são práticas valorizadas e difundidas como princípios norteadores da vida comum na região.

A existência das irmandades dentro das celebrações para o Espírito Santo data de 1492 quando as festas já possuíam a configuração formalística atual com a eleição do *Mordomo*, distribuição do *bodo* e montagem do Império (Noé, 2012). Essas comissões constituem o motor de funcionamento das festas e sob sua responsabilidade estão praticamente todas as atividades de preparação, organização e realização do ritual, incluindo os custos materiais.

A entrada numa irmandade dá-se através de inscrição realizada durante a festa, principalmente durante o domingo de Pentecostes, considerado ponto alto por ser o dia onde há maior participação do público. A taxa de participação para cada membro varia conforme o Império. Naqueles que observámos foi fixada entre 3,5 a 5 Euros. O ingresso numa irmandade cria ou reforça a identidade comum em torno da adoração ao Espírito Santo e da celebração

de sua festa. Também promovem espaços de intimidade com a mística envolvida através do direito à participação em ritos socialmente importantes como a “extração do pelouro”⁵⁷.

Dentro da dinâmica de realização das etapas da festa, existem diferentes momentos onde são cumpridos os modelos de condução do rito. Cada um desses momentos impõe uma prática ritual específica que afeta a performance das personagens rituais. Segundo Leal (1994), as festas para o Espírito Santo podem ser entendidas a partir de dois de seus momentos: os *bodos* e as *funções*. Estas últimas ocorrem durante as oito semanas do período dedicado aos festejos, já os *bodos* realizam-se no domingo de Pentecostes e da Trindade. A *função* ocorre numa perspectiva mais íntima e pessoal, dentro do sistema de trocas entre os sujeitos e o Espírito Santo e tendo à frente um *Imperador* ou *Mordomo* que se responsabiliza por sua dinâmica. Durante a *função* é erguido o altar que abriga as insígnias do Espírito Santo e os objetos rituais que caracterizam a festa. Diante deste altar são realizadas preces, rezas, orações e cânticos religiosos, sendo facultativo – mas bastante habitual – o oferecimento de alimentos e bebidas.

Os Bodos caracterizam-se por serem cerimônias mais abertas e populares centradas principalmente na circulação e distribuição de alimentos, notadamente massa sovada e pão durante o domingo de Pentecostes e da Trindade. Sua realização é da responsabilidade da comissão constituída pelo mordomo-mor e seus ajudantes e ocorrem em grande parte dentro do Império ou à sua volta.

Calendarização da Festa

Passaremos a descrever o ciclo de realização comum da festa do Espírito Santo que tem lugar na Ilha Terceira. Nas suas etapas buscaremos compartilhar a experiência vivida no

⁵⁷ Sorteio onde são escolhidos entre os membros da comunidade aqueles que terão por uma semana a coroa do Espírito Santo. Trata-se de um momento vivido com grande entusiasmo pelos eleitos não apenas por participarem diretamente na festa mas pela exibição social que o evento proporciona.

contexto do fenômeno pesquisado ao mesmo tempo que introduzir a cenologia descritiva do ritual na relação que estabelece com as personagens. Sem nos deter demasiado nestas últimas – que serão estudadas em profundidade posteriormente – procuraremos aqui pontuar o “roteiro” da festa no modo como abriga a dinâmica de sua realização. Tal como acontecia nos dramas litúrgicos medievais, a festa do Espírito Santo privilegia cenas rituais solenes bem como a existência de cortejos, de modo a dar importância social e pública ao estatuto do evento. Esta etnografia foi realizada com base em nossa pesquisa de campo nos Impérios da Rua do Conde e São Mateus entre os dias 8 e 17 de Maio de 2016.

Mudança de Coroa – (Domingo) 08 de maio

Momento em que as coroas, que estavam distribuídas por residências particulares a cumprir as *funções*, regressam ao Império no intuito de estarem prontas em seus respectivos locais de exibição junto ao altar do Espírito Santo. Este momento marca a abertura oficial do ciclo de festividades do ano corrente por isso costuma ser acompanhado de recitação do Terço, e no final, concertos musicais. Os Impérios da rua do Conde e São Mateus realizaram este ritual no mesmo dia e dentro da mesma lógica de eventos: cortejo e depois da recitação do terço. Nesta etapa as personagens andam pelas ruas da freguesia em cortejo tendo à frente as insígnias do Paracleto e geralmente são acompanhadas de uma orquestra musical.



Figura 5. Crédito: Cristina Marinho

Segunda-Feira – 09 de Maio

Neste dia houve recitação do terço. No Império da rua do Conde, o terço foi rezado por um grupo de pessoas ligadas à paróquia local denominado *Mensagem de Fátima*. No Império de São Mateus esta função foi realizada por moradores locais, principalmente mulheres e senhoras. Nesta etapa do ritual, as personagens são identificadas mais pela função que corresponde seu estatuto do que pela representação deste. Assim sendo, não há utilização de figurino especial ou qualquer outro elemento concreto indicador da personagem; esta é reconhecida na partilha tácita dos códigos culturais pertencentes aos membros da comunidade.

Terça-feira – 10 de Maio

Também é um dia dedicado à recitação do Terço. Entretanto, podem haver outras atividades de cunho religioso ou profano. No Império da rua do Conde, após o terço, todos se dirigiram para a antiga paróquia da freguesia onde estavam prontas as instalações para a Ceia dos Criadores. A referida ceia contou com participação numerosa de membros da comunidade num ambiente de descontração animado pelos improvisadores locais Paulo Dias e Emanuel Coelho. Evento semelhante foi realizado no Império de São Mateus na quarta-feira seguinte. A Ceia dos Criadores é um dos momentos da festa em que podemos verificar de maneira evidente o sistema de trocas ocorrido entre os membros da comunidade. Nesta ceia, os criadores são agraciados na forma de um jantar pela carne oferecida à festa. Esta carne é benzida pelo oficiante local e deste momento em diante é considerada, deste momento em diante, como bem do Espírito Santo. No dia a seguir é distribuída entre aqueles que contribuíram durante os peditórios para a festa e para os pobres.

Quinta-feira – 12 de Maio

Neste dia houve continuação da recitação do Terço. No Império da Rua do Conde houve ainda participação de um grupo do folclore local denominado Grupo de Baile “Canção Regional Terceirense” que executou danças tradicionais. Após essa apresentação, teve lugar aula aberta e audição do grupo de música e dança “Tribal Zumba”.

Sexta-feira – 13 de Maio

Costumam ser rezados terços nas freguesias que promovem a festa, além de programação cultural que pode ser variada conforme cada Império. Na rua do Conde o terço foi cantado pelo grupo de jovens das “Cinco Ribeiras” seguido de uma apresentação da cantora Cacau, especialmente dedicada às crianças. No mesmo dia, no Império de São Mateus, houve apresentação do *Pézinho* que se constitui numa audição musical tocada à guitarra e à viola, cantada de maneira sequencial em versos de quadra silábica rimada, prontos ou de improviso, são dedicados ao Espírito Santo, suas insígnias, os mordomos ou outras saudações. Conforme explica Aristides Silva:

Os instrumentos empregues nas cantigas ao desafio, normalmente são a viola da terra, que na Terceira tem 15 cordas e um violão. A guitarra portuguesa é pouco comum na cantoria, porque é um instrumento mais difícil de tocar e por isso os tocadores de guitarra portuguesa são poucos, mas há muitos tocadores de viola da terra.

Sábado – 14 de Maio

Geralmente dá lugar uma programação variável conforme a freguesia. Na rua do Conde foram entregues carnes e pães pela manhã e à noite realizou-se recitação do terço e concertos musicais. Na freguesia de São Miguel, às 18:30h, houve *tourada à corda*, evento de grande afluência turística e popular com participação de cinco touros de ganadarias⁵⁸ locais, bastante conhecidas nas redondezas. Apesar de não ser aprofundada neste estudo, a *tourada à corda* é

⁵⁸ Ganadarias são os animais tauromáquicos, touros, que participam de diferentes eventos.

um momento de grande apreciação popular dada a espetacularidade das ações que envolve. Em muitos casos as touradas abrem e encerram as festas do Espírito Santo. Nelas existem duas interessantes personagens rituais: os *capinhas* e os pastores que compartilham com o touro o protagonismo do evento. Os *pastores* seguram a corda que limita o espaço de atuação do touro enquanto os *capinhas* o provocam com guarda-chuvas ou tecidos, numa coreografia próxima às touradas espanholas⁵⁹.

Domingo – 15 de Maio

Trata-se de data particularmente importante para os Impérios pois é realizada a *Coroação*, geralmente feita na igreja e com grande participação de crianças. No Império da rua do Conde, às 11h00, houve grande concentração de crianças vestidas adequadamente para a ocasião. Em vista do mau tempo não houve cortejo na ida para a Igreja. Às 12h teve início a Eucaristia solene especialmente dedicada ao Espírito Santo e sua celebração. Nela, o oficiante destacou as qualidades humanas do Espírito Santo na transformação do mundo. Ao citar personalidades memoráveis que teriam sido inspiradas pelo Divino – tais como Martin Luther King – indicou que o “Espírito Santo atua onde e quando quer”. Ao término da missa todos seguiram em cortejo de volta ao Império onde houve distribuição de pães e alfenins⁶⁰.

Por volta das 18h00 é tradicionalmente realizada a “extração dos pelouros” com o sorteio dos escolhidos que irão abrigar as coroas do Espírito Santo durante uma semana entre a Páscoa e o Pentecostes. Ao percorrermos alguns impérios da ilha neste dia, verificamos algumas variações da “extração dos pelouros”, todas elas seguidas por apresentação de concertos musicais.

⁵⁹ Para mais informação ver Pedro de Merelim. *Toiros e Touradas na Ilha Terceira*, União Gráfica Angrense, 1970.

⁶⁰ Doces típicos feitos com massa e açúcar que possuem diversos formatos.

Dia do Bodo ou Segunda-Feira do Espírito Santo – 16 de Maio

É um dia de efervescência social pois agrega a festividade e a comemoração do dia dos Açores. Nele é realizado o *Bodo de Leite*, momento de grande espetacularidade dedicado à identidade açoriana e suas tradições através de desfiles “etnográficos”. Nestes são apresentados carros de tração animal, como os carros de Bois, que seguem enfeitados em referência ao passado histórico da ilha. Conforme explica Nuno Gonçalves:

Antigamente esses carros puxados à tração era a maneira que as famílias se deslocavam. Quando haviam [sic] as festas do Espírito Santo se enfeitavam os carros o mais que podiam, de maneira que era como uma competição entre as famílias. A família mais rica enfeitava melhor o carro e assim todo mundo admirava aquilo. Era como uma forma de mostrar a riqueza.

No Império da rua do Conde este evento começou ao meio-dia com desfile “etnográfico” do Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense cuja apresentação durou ao longo do dia e marcou o encerramento da festa deste ano.



Figura 6. Crédito: Cristina Marinho

No Império de São Mateus o Bodo de Leite atraiu grande público para apreciação do desfile que começou num meio-dia de sol agradável. Dois carros de bois e três carruagens puxadas por cavalos enfeitados com esmero abriram o desfile. Diversas personagens vestidas com roupas tradicionais ou luxuosas apareceram neste momento da festa de modo a

caracterizar as referências identitárias ou históricas que constituem as tradições açorianas. Ao fim do desfile foi apresentada a iluminação decorativa da freguesia seguida de um grupo musical. Este dia costuma marcar o encerramento das festas para o Espírito Santo em algumas freguesias, como foi o caso do império da rua do Conde. No entanto, em outras, as atividades continuam até se encerrarem com a realização da tourada à corda, tal como aconteceu no império de São Mateus.



Figura 7. Crédito: Keyla Santana

Para além do período de celebração acima citado, a presença do Espírito Santo se faz presente na realidade dos terceirenses em diversos momentos e lugares como prova da identidade local. Este fenómeno pode ser sentido nas várias referências ao Paracleto presente em estabelecimentos como o hospital do Espírito Santo, o Espírito Santo hotel (Angra do Heroísmo), o forte do Espírito Santo (Praia da Vitória). Esses elementos dão provas de como o Espírito Santo ultrapassa os limites da divindade a que os terceirenses rendem culto para significar também um amálgama unificador da identidade coletiva local e símbolo de sua

cultura. Esta afirmação tem seu paroxismo na comemoração do Dia do Açoriano instituído por decreto regional e comemorado na segunda-feira do Espírito Santo.

Tal alcance social da festa atua na manutenção dos laços de herança cultural comum de forma a promover a manutenção da coesão social, seja por meio das regras morais internas ou da proteção contra desequilíbrios, como no caso dos processos migratórios onde o amálgama da identidade coletiva é ameaçado. Este aspecto evocativo da festa na vertente de sua transnacionalidade reflete a afirmação não apenas da fé comum mas também da identidade partilhada, ainda que ultra-mar.⁶¹ Nesses casos, a prática de celebrar o Espírito Santo coaduna aspectos seja da religiosidade popular comum, seja da cultura coletiva a ser protegida frente à ameaça de viver no estrangeiro e “perder” sua identidade. O ciclo do Espírito Santo na Ilha Terceira propicia a volta dos imigrados para a “América” que, durante o período, aproveitam para render homenagem ao Paracleto e resgatar suas origens identitárias.

Em estudo sobre as festas do Divino feitas por comunidades açorianas no Rio de Janeiro/Brasil, José Gonçalves e Marcia Cotins (2008) indicam que:

As festas do Espírito Santo celebradas por irmandades açorianas datam aparentemente de fins do século XIX e permaneceram, até os dias atuais, intensamente associadas à identidade desse segmento de imigrantes no Rio de Janeiro. De certo modo, as irmandades açorianas deram continuidade, numa escala local e em pequenas proporções, às festas que foram proibidas pelo Estado nacional brasileiro. Evidentemente, participam dessas festas, nos bairros onde ocorrem, imigrantes açorianos e também a população brasileira local, assim como eventualmente imigrantes de outras origens, sejam portugueses do continente, sejam italianos. Mas a participação açoriana está articulada intimamente às suas identidades individuais e coletivas. As festas desempenham para essa população de açorianos e seus descendentes, funções e significados específicos, totalizando e distinguindo simbolicamente a sua experiência biográfica e coletiva. (Gonçalves e Cotins, 2008: 73)

Assim podemos referir que a realização da festa opera com base nas práticas de equilíbrio entre o imigrante e seu novo território atuando como espaço de resistência aos diversos tipos de tensão – simbólica ou real – que ameaçam o funcionamento da comunidade.

⁶¹ Para mais detalhes sobre a transnacionalidade das festas do Espírito Santo ver João Leal, “Rituais em Trânsito: Festas do Espírito Santo, Transnacionalidade, Etnicidade”, in AA.VV, *Jorge Crespo: Estudos em Homenagem*, Loulé: 100LUZ, 2009.

Vemos, portanto, que seja fora do território açoriano, seja no seu interior, as festas para o Espírito Santo revitalizam os laços sociais coletivos dentro de um contexto festivo, solidário e de promoção da fé e da identidade coletiva. Sua existência reporta a comunidade à uma dimensão de efervescência criativa que ativa os mais apreciados elementos de sua identidade social e nela se baseia para expressão de sua crença.

Uma das expressões criadas para permitir o tempo do Espírito Santo envolve a construção de espaços destinados a execução das etapas do seu rito de modo a favorecer o contato entre os envolvidos na celebração. Esses espaços, chamados de impérios, contém a complexidade dos lugares destinados à fé e ao sagrado, por isso sua concepção ultrapassa a materialidade dos elementos físicos que os constróem. Para entender os impérios é de crucial importância compreender sua história e seu significado na economia dos sentidos vividos em seu interior.

2.3 – Os Impérios: Para Além de Uma Arquitetura

De acordo com Leal, por Império compreende-se “um conjunto de cerimónias e festejos em honra e louvor da divindade” (1994: 151). Os Impérios são as micro-igrejas do Espírito Santo, seu lugar por excelência, onde são guardadas as insígnias e se centralizam a maioria das ações que constituem seu rito. Portadores de uma tipologia arquitetônica singular no conjunto paisagístico da Terceira, funcionam como centros catalizadores da dinâmica espacial da festa. Dentro do Império e à sua volta se condensam as atividades relativas à festa e seu núcleo constitui o espaço físico e simbólico de construção do “tempo do Espírito Santo”.

De início eram estruturas simples de madeira montada apenas durante o ciclo das festividades, mais tarde com a consolidação das festividades no calendário religioso bem como o crescimento de donativos passou a ser construído em alvenaria. Ao explicar a origem

arquitetônica dos Impérios, Paula Noé indica que os primeiros edifícios em alvenaria surgiram no século XVIII o que contraria o que dizem autores como João dos Santos de Sousa Campos⁶² sobre a impossibilidade de um estilo assim refinado ter surgido tão tardiamente. Para elucidar a questão, Noé informa que a convergência de elementos arquitetônicos orientais impressa nestas arquiteturas deve-se ao fluxo de passagem das naus que faziam comércio com a Índia no século XVI. Esse fenômeno acabou por promover o contato entre os locais e as culturas além-mar. E continua:

Se este é um aspeto a ter em conta, não se podem esquecer ainda as correntes estilísticas prevaletentes aquando da construção da maioria dos Impérios, já que no século XIX prevalecia o ecletismo, conciliando os vários revivalismos estilísticos. Tal levou à criação de uma tipologia distinta das demais construções, reproduzida sistematicamente no século seguinte e raramente se rompeu, mesmo nos exemplares mais recentes do século XX. (Noé, 2012: 9)

Diferente de outras versões da festa do Divino onde os Impérios arquitetônicos praticamente desapareceram e ao seu sentido foram incorporados outros significantes, na Ilha Terceira sua utilização foi preservada dando provas da manutenção quase inalterável do ritual ao longo dos anos.

Segundo a classificação tipológica de Impérios elaborada por João dos Santos de Souza Campos⁶³, os impérios da Terceira têm como características fundamentais a constituição de “pequenos edifícios sobre socos, com balcão na fachada principal, acessíveis por escadas móveis ou fixas, com uma decoração mais elaborada e colorida, remate em frontão, e profusa fenestração, com três vãos na fachada principal, sendo o do meio a porta, rematada por arcos de inspiração revivalista” (Campos *apud* Noé, 2012: 10).

Na Ilha Terceira existem cerca de setenta Impérios distribuídos entre as dezoito freguesias e suas respectivas localidades. Desse universo, cinquenta e três encontram-se

⁶² Cf. in Noé, *op. cit.*, João dos Santos de Sousa Campos. *Para uma explicação da arquitectura dos Impérios do Espírito Santo*. Porto: 2002. Dissertação de Mest. em Relações Internacionais, apresentada à Univ. Aberta.

⁶³ Cf. nota anterior.

inventariados pelo Sistema de Informação para o Património Arquitectónico – SIPA. Nos quadros abaixo apresentamos os Impérios conforme a freguesia onde se localizam:

Fr. de S. Bento	Fr. da Conceição	Fr. da Sé	Fr. de S. Pedro	Fr. de S. Luzia	Fr. de Posto Santo
Imp. de S. Bento	Imp. dos Inocentes da Guarita	Imp. dos Quatro Cantos	Imp. da rua de cima de S. Pedro	Imp. da Rua de baixo de S. Luzia	Imp. de Posto Santo
Imp. de S. Luis	Imp. dos Remédios		Imp. da rua de baixo de S. Pedro	Imp. da Ladeira Branca	Imp. de Espigão
Império do Arco	Imp. da Caridade		Império de S. Carlos	Império de S. João de Deus	Imp. de Grotado Medo
	Imp. do Outeiro		Imp. de Bicas de Cabo Verde	Imp. da Rua do Conde	
	Imp. do bairro social do Lameirinho		Imp. de Pico da Urze		
	Imp. da Rua Nova				
	Imp. da Santa Casa de Misericórdia				

Fr. da Terra Chã	Fr. de S. Mateus	Fr. de S. Bartolomeu	Fr. das Cinco Ribeiras	Fr. da Serreta	Fr. do Raminho
Imp. da Canadá Belém	Imp. de S. Mateus	Imp. dos Regatos	Imp. das Cinco Ribeiras	Imp. da Serreta	Imp. do Raminho
Imp. do bairro social da Terra Chã	Imp. do Cantinho	Imp. de S. Bartolomeu			
Imp. da Boa Hora					
Imp. do Terreiro ou da Terra Chã					

Fr. do Altares	Fr. Porto Judeu	Fr. de S. Sebastião	Fr. da Feteira	Fr. da Ribeirinha
Imp. dos Altares	Imp. do Porto Judeu de baixo	Imp. de S. Sebastião	Imp. da Feteira ou das Mercês	Imp. do Meio da Rua
	Imp. da Ribeira do Testo	Imp. da Ribeira Seca de cima	Imp. da Parada ou Ponta Nova da Feteira	Imp. da Serra da Ribeirinha
	Imp. do Galinho			Imp. da Ladeira Grande
				Imp. de Santo Amaro

Cada um desses Impérios está sob a responsabilidade de sua respectiva irmandade gerenciada por um pequeno grupo administrativo composto por um presidente, um secretário,

um tesoureiro e seus vogais que exercem função por um período de um a dois anos. Durante este período são responsáveis “pela manutenção do império, pela despensa, coreto, seis coroas, duas bandeiras e trinta insígnias” (Medina⁶⁴ *apud* Angelo, 2009) além do sorteio do pelouro e da prestação de contas.

Na Terceira, o Império mais antigo é o de São Pedro, que data de 1795 e, existem ainda, ao longo da ilha “dois Impérios do século XVIII, 35 do XIX e 34 do século XX” (Noé, 2012: 11).

Trata-se de estruturas construídas predominantemente nas zonas centrais das aglomerações urbanas, de frente para rua ou nas proximidades de igrejas ou largos. Em geral possuem estrutura pequena, composta por fachada principal (em forma de frontão), ladeada por balcões e acesso via escadas fixas ou móveis. Seus elementos decorativos são marcados por iconografia relativa ao Espírito Santo, cujos desenhos são executados de maneira exuberante e policromática. Conforme descreve Paula Noé:

Existem 50 Impérios rematados pela coroa, ela própria rematada pela pomba de asas abertas, e apenas 2 pela pomba sobre um globo. Por vezes, a coroa é extremamente estilizada, formando quase um bloco compacto, como acontece no Império de São Pedro e no da Grota do Medo. Existem 7 Impérios com a fachada principal coroada por cruz mas, nesses casos, no tímpano surge a representação da pomba do Espírito Santo (Altars, Caridade, São João de Deus e Posto Santo) ou da coroa (Vila Nova), exceção feita no Império dos Marítimos e no de São Lázaro, que não têm qualquer alusão ao Divino Paráclito. (Noé, 2012:13)

No interior do Império, encostado a parede do fundo e ao centro do mesmo, destaca-se o altar do Espírito Santo com seus objetos rituais, notadamente a Coroa e o cetro. Essas insígnias são acompanhadas pela grande bandeira do Divino, feita de tecido vermelho com franjas douradas. Em uma de suas faces possui desenhado o símbolo da Coroa e na outra a pomba. Além desta, as varas, usadas pelos mordomos e por alguns convidados no momento da coroação. Alguns Impérios podem ter mais uma ou duas salas acopladas de diferentes

⁶⁴ João Manuel Magina Medina. *O Ciclo do Espírito Santo*. Angra do Heroísmo, Terceira: Nova Gráfica Ltda, 2007.

maneiras, denominadas *despensas*, onde se guardam utensílios e são preparados e servidos os *bodos*.

Embora os Impérios simbolizem por excelência o espaço físico onde são realizadas as devoções ao Espírito Santo, há que se destacar a importância de sua dimensão simbólica enquanto estruturador do roteiro ritual e cenário da espetacularidade da festa. Este é um dos aspectos para o qual esperamos contribuir com este trabalho.

O Império do Espírito Santo enquanto metáfora espacial da espetacularidade da festa ultrapassa a dimensão puramente visual de sua arquitetura dentro da lógica bidimensional em que é citada na maioria dos estudos que lhe fazem referência. Nesse sentido, incluímos em nossa leitura sobre este espaço, as relações construídas pela comunidade para significarem sua ação e justificar sua prática ritual, além das nuances de sociabilidade que interagem em ambos os casos.

No plano simbólico, o Império marca o território sagrado das festividades uma vez que sua religiosidade popular, pouco dependente do formalismo da Igreja, reproduz desta as unidades espaço-temporais dedicadas ao sagrado. Sua estrutura põe em funcionamento de forma entrecruzada e organizada pela dinâmica cerimonial, a intensidade dos fenômenos emocionais e utilitários vividos na experiência da celebração. Mais do que um espaço físico, o Império é o ajuntamento das emoções vividas de forma coletiva, fato que o aproxima de antigas formas designativas de agrupamento e coletividade vividas nos rituais ancestrais. Entretanto, nessas formas de coletividade, o império conota o lugar da magnitude, da glória, da relevância e do poder. Quem nos dá provas disso é Duvignaud que, ao comentar o desenvolvimento civilizatório com base nos espaços e práticas de ajuntamento social, informa:

A medicina da Idade Média evocava os “impérios” que compunham o organismo humano, o “império do ventre” e o “império do coração”. Falava-se deste modo dos “impérios” quando o referencial era a reunião de certas atividades humanas não inscritas nas instituições, nem no esquema da vida oficial, embora com as denominações fixadas pelo oficialismo. (1983: 56)

Esta citação do autor se conecta ao sentido que aqui evocamos para os Impérios, cuja existência marca – tanto física quanto simbolicamente – diferentes tipos de convergência, seja relativamente aos esforços materiais, seja no que toca às experiências da religiosidade e da fé. Durante nossa pesquisa de campo, poucas vezes vimos o Império fechado ou inacessível à comunidade. Na maioria das vezes é nele que se concentram as atividades e, na falta destas, serve de ponto de encontro ou “escritório da festa”, como no caso de quando há inscrição de novos membros para a irmandade.

Abrigo da mística, o Império se serve dela na constituição de sua existência e por esse motivo, nele, os sujeitos assumem um comportamento diferente daquele que possuem em outros espaços. O Império concretiza a experiência do sagrado e ao fazê-lo normatiza a conduta de um espaço onde tudo é vivido de maneira mais solene. No sentido que remete para a experiência do sagrado, o Império marca a presença do poder temporal, da soberania e do reinado que definem o templo do Espírito Santo no mundo dos homens.

Numa perspicaz leitura do assunto, Simões (2005) aponta aproximações conceituais entre os Impérios do Espírito Santo e o mito judaico-cristão da Jerusalém Celeste descrita no Apocalipse⁶⁵ como símbolo da Terra Nova elevada aos céus. De acordo com essa ilustração haveria a chegada de um novo tempo em que a cidade de Jerusalém – vinda ao mundo simbolizada como uma noiva – converteria a terra à cristandade. Numa descrição que inclui medidas matemáticas exatas, essa Terra Nova seria o reino da solidariedade, da justiça e da espiritualidade no governo do mundo. Um mito escatológico não muito distante daqueles professados por Da Fiori e pelo profeta Daniel como vimos anteriormente no Capítulo I. Essa semelhança entre os mitos parece ser o ponto no qual a autora se baseia na interlusão da Jerusalém com a festividade, reforçando o ideal de novo tempo marcado pelas leis da justiça e solidariedade, valores amplamente difundidos no contexto da festa.

⁶⁵ Ap., 21: 1 - 22: 5.

Entrar no Império do Espírito Santo significa adentrar numa nova configuração da realidade, inclusive material, que indica uma ruptura e mesmo uma descontinuidade em relação às regras do mundo que se situa fora de sua porta de entrada. Especialmente esta é o limiar entre os dois mundos: o sagrado e o profano, o espetacular e o ordinário.

Conforme a exposição que acabámos de fazer, podemos destacar duas dimensões que constituem o Império em sua totalidade absoluta: enquanto lugar e enquanto cena. Enquanto lugar, o Império se define como a arquitetura do Divino, construída para marcar a existência de sua festa, abrigar suas insígnias, e promover o contacto entre o Espírito Santo e os homens. Nesse aspecto, vive-se a festa em seu universo próprio, separado do mundo habitual dentro do que os devotos concebem como ‘reino do Divino’ (Leal, 1994).

Enquanto *cena*, o Império se define por sua dimensão espetacular que coaduna tanto o simbólico quanto o estético e o extracotidiano que marca sua posição enquanto uma das *cenas* do drama ritual. Nessa apreciação, o Império é o lugar onde as ações são desempenhadas na condição de *performances* visto que há uma alteração em função da espetacularidade do evento e das ações que provêm da expressão coletiva da fé. Neste espaço se produzem comportamentos extracotidianos que se definem pela descontinuidade em relação ao tempo, ao espaço e à lógica do mundo exterior à festa. É ainda na espetacularidade de sua forma de apresentação que o conjunto das insígnias do Divino tem seu sentido reforçado para constituir-se como parte da cena. O Império, enquanto cena, é a alma do Império enquanto arquitetura, e é ele que dá sentido à sua existência. Em nossa pesquisa de campo nos detivemos em dois Impérios que passamos agora a descrever.

2.4 – Breve Apresentação dos Impérios Pesquisados

Dentre os setenta Impérios que existem na Terceira, dois deles receberam nossa atenção especial de modo a nos auxiliar na compreensão dos conjuntos de elementos que caracterizam a realização da festa e a existência de suas personagens. É importante notar que a dinâmica do ritual possui variações de um Império para o outro e isso acontece por razões que vão desde o dispêndio financeiro até a forma como são administradas as funções. Dada esta diversidade e com intuito de reduzirmos as variantes de análise, nos concentrámos na observação mais apurada de dois Impérios: rua do Conde e São Mateus da Calheta. Apesar disso, outros Impérios foram também observados, ainda que em menor escala, e por isso poderão ser citados conforme quisermos destacar uma particularidade que nos interesse.

O Império de Santa Luzia

Este Império localiza-se na rua do Conde, freguesia de Santa Luzia, no Concelho de Angra do Heroísmo onde se situa uma simpática construção em alvenaria de pedra com cantaria envernizada que data do ano de 1871. Nele, a irmandade do Espírito Santo agrega 879 pessoas – denominadas irmãos – que pagam uma cota anual de 3,5 Euros de maneira a poderem contribuir para os gastos da festa e serem elegíveis para participação direta em algumas de suas etapas, a exemplo das *funções*. Em geral estas pessoas são membros da própria comunidade pois de acordo com Cristina Golçalves “facilita na hora de recolher donativos para a festa” (sic). No ano de 2016, as festividades para o Espírito Santo realizadas por este Império iniciaram-se com a mudança da coroa ocorrida a 8 de Maio e terminaram no dia 16 com o Bodo de leite sinalizando seu encerramento⁶⁶.

⁶⁶ Conforme programação em anexo.

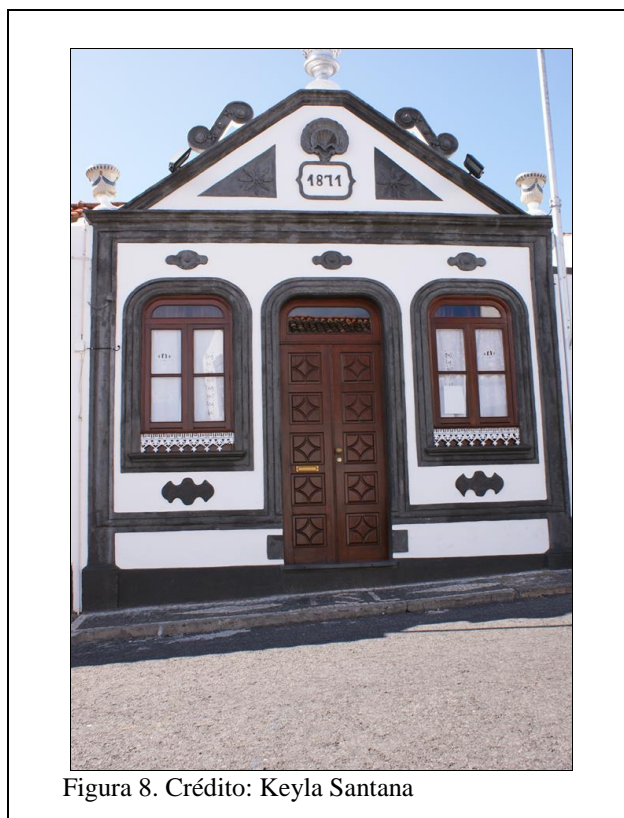


Figura 8. Crédito: Keyla Santana

Império de São Mateus da Calheta

Localizado na freguesia homônima, sua construção data de 1873, no entanto, segundo informações locais, esta seria a data de sua reconstrução pois o edifício original teria sido destruído por um forte temporal. Sua arquitetura é formada pelo Império e mais um anexo que serve como espaço de apoio para os jantares, bodos, etc. Em 2016, este Império festejou o Espírito Santo entre os dias 8 de 18 de maio⁶⁷ e sua realização foi promovida por uma comissão composta por seis pessoas, denominadas mordomos da festa. Em São Mateus, as festividades dividem-se em *Bodos da Terra* e *Bodos do Mar* e segundo o Sr. Rui Pimentel essa separação ocorre porque o Império realiza duas festas para o Espírito Santo: uma no Domingo de Pentecostes e outra no Domingo da Trindade.

⁶⁷ Conforme programação em anexo.

É interessante notar que além desse fator, a referida divisão é motivada dentro de uma lógica de correspondência de atividades. O Bodo da Terra é organizado por indivíduos ligados à terra (agricultores, pecuaristas), o Bodo do mar é realizado por pessoas ligadas ao mar (pescadores).



Figura 9. Crédito: Keyla Santana

Capítulo III: Um Ritual Espetacular

Nesta parte do trabalho esboçamos alguns esquemas conceituais relativamente à espetacularidade que envolve a prática ritual. Nesta análise reconhecemos a importância da articulação interdisciplinar entre Antropologia, Estudos do Teatro e Artes do Espetáculo como domínios científicos interessados na ligação entre rito, teatralidade e espetacularidade.

Os rituais são práticas de realização do sagrado cuja estetização é concretizada na forma da teatralidade e/ou espetacularidade, por isso o interesse das ciências sociais na investigação dos ritos. A partir de agora pontuaremos algumas epistemologias que podem surgir a partir da leitura do rito na dinâmica de sua espetacularidade e sua produção enquanto expressão da tradição terceirense.

3.1 - Rito Teatral ou Teatro Ritual?

O conjunto de normas, leis e regulamentos que produzem os rituais são designados *ritos*, com os quais os rituais são comumente confundidos. A escola sociológica de tradição francesa⁶⁸ costuma dividir os *ritos* em duas categorias: *ritos positivos* e *ritos negativos*. Os *ritos positivos* mobilizam mecanismos de transmutação da realidade, alterando seu sentido. Os *ritos negativos* acionam o reforço dos valores morais sobre os quais a sociedade se assenta e, nesse sentido, promovem a manutenção da coesão social. Em ambos os casos, os ritos regulam a existência de rituais enquanto espaços de prática social coletiva que permitem a construção de uma realidade proposta pelo grupo que os produz.

No espaço dessa construção, a inventividade humana elabora processos simbólicos e estéticos de grande espetacularidade com vista a marcar a diferença entre o real cotidiano e o real promovido pelo rito.

⁶⁸ Notadamente em Caillouis (1950), Durkheim (1968) e Mauss (2003).

Em se ultrapassando a realidade ordinária, busca-se criar uma pararealidade que não nega a primeira, mas, a justapõe, e é nessa transição que a ação humana projeta seu ideal. É nesse espaço elaborado pela criação de um novo real com intuito de materializar as expectativas do coletivo que se cria o ritual. Assim dá-se existência ao rito. O ritual está presente em muitas das formas organizadas da expressão humana, entretanto o que diferencia seu modo de apreciação é o rito que o fundamenta e as práticas – sagradas ou profanas – que o constituem.

Para Schechner (2008), os comportamentos ritualizados fazem parte do domínio de praticamente toda ação humana visto que efetuam formalizações de comportamentos coletivos dirigidos para a manutenção de sobrevivências ancestrais. A formalização do comportamento é produto do condicionamento de ações criadas para a eficácia da ação e a estética da vida na qual, “la performance et le théâtre sont des phénomènes universels”⁶⁹ (Schechner, 2008: 71). Essa afirmação nos recorda que a espetacularidade dos ritos advém de sua ligação com o teatro onde, durante as Dionísias urbanas, a multidão já vivenciava a espetacularidade ocasionada pela configuração do evento: execução de danças, recitação ditirambica e utilização de adereços (máscaras, pele de animais). Tudo isso mesmo antes de Téspis destacar-se da massa anônima para se configurar no primeiro ator. Já antes desse acontecimento, a configuração do rito dionisíaco era naturalmente espetacular tanto no tocante à sua teatralidade quanto à sua ritualidade.

Ainda com Schechner (2008), vemos que a passagem que permitiu a ocorrência do teatro ritual para o formal deu-se a partir do momento em que a formalização do gesto implicou um novo tipo de expressão não mais fundada na manifestação, mas sim na comunicação. O movimento que alterou a dinâmica da intenção para a expressão teve como

⁶⁹ “A performance e o teatro são fenômenos universais” (trad. nossa).

substância a manifestação com intuito de se expressar visto que a ação, se não for manifesta, não pode ser comunicada.

A separação formal entre teatro e rito se deu a partir da continua laicização do primeiro por via da institucionalização de espaços e divisão de ambos na ordem simbólica das atividades humanas. Todavia, restaram reminiscências que expõem as formas com que ambos foram impressos no imaginário popular. Como explica Gouhier “lorsque le culte des dieux ou de Dieu disparaît, celui de l’humanité le remplace”⁷⁰ (2002: 160). Enquanto o rito se estabelece na relação com a transcendência pela lógica do símbolo, o teatro opera na lógica do signo produzido pela estrutura operativa de seu campo particular.

Por se tratar de signo produzido pela necessidade humana de se expressar simbolicamente, a personagem figura ao longo da trajetória de diferentes manifestações coletivas. Na Antiguidade, haviam personagens de constituição divina como *Prometeu* cujas particularidades aproximavam qualidades humanas e divinas. Na Idade Média, as personagens eram tiradas da Bíblia para figurarem em modalidades sacro-teatrais como as *Paixões* e os *Autos* representados nas igrejas. Neste último caso, a presença de personagens em rituais católicos passou a existir quando o teatro foi usado como estratégia para o fortalecimento da Igreja e sua propaganda de expansão no mundo ocidental. O teatro religioso possuía estilo dramático acentuado de modo a servir ao propósito de espalhar os dogmas cristãos com intuito de converter novos adeptos. A este respeito, Abirached indica que:

Au Moyen Age, dans toute l’Europe, la vie du Christ donne aux Passions leurs personnages, tandis que la Bible, la legend dorée des saints et les faits marquants de la chrétienté inspirent ceux des Mystères, où on voit saint Catherine, saint Nicolas ou saint Lazare dans les oeuvres, le baptême de Clovis, Jeanne au siège d’Orleans, etc. (1994: 43)

⁷⁰ “Quando o culto dos deuses ou de Deus desaparece, aquele da humanidade o substitui” (trad. nossa).

Com o declínio do teatro cristão convertido em profano ao se afastar do átrio da igreja e ganhar as ruas, não apenas o modelo teatral mas também o ritual foi modificado, o que ocasionou o aparecimento de diversas formas de catolicismo popular.

Segundo Caillois (1958) foi principalmente o instinto teatral da celebração cristã que acabou por fixar e normatizar o drama como forma de expressão da fé humana, fato que perpetuou-se nas práticas oficiais e populares da religiosidade.

Thomas Dommange (2012) numa análise sobre a teatralidade da liturgia eucarística moderna deixa entrever a liminaridade entre o ritual e o espetacular, ao mesmo tempo que coloca em evidência a coexistência de várias camadas da expressão humana convocadas no rito. Na observação atenta do autor, a edificação da tribuna, a passividade da assembléia e a ação desenvolvida pelo padre são elementos que engendram a teatralidade do rito. A esses elementos objetivos e mais facilmente identificáveis, juntam-se outros mais discretos, do domínio do simbólico, como no momento em que o oficiante investe-se de representante do Cristo para sacralizar a hóstia oferecida na comunhão. Como sugere Dommange “celui-ci [le prêtre] ne bénit pas le pain en son nom propre, [...] en disant *hoc et corpus Christi*, mais bien au nom du Christ, comme s’il était le Christ, en *disant hoc est corpus meum*”⁷¹ (2012: 29). É diante da complexidade desse quadro que o autor questiona:

Si la scène est l’ensemble du dispositif, non seulement concret mais aussi théorique par lequel un corps de nature théologique se manifeste, comment peut-on avoir une conception non-théologique du concept de scène ? Comment le théâtre peut-il échapper à sa destination culturelle? ⁷² (Dommange, 2012: 29)

Ao descrever a espetacularidade dos antigos rituais primitivos indianos realizados em cavernas, Schechner (2008) utiliza o termo “templo-teatro” para designar a dupla

⁷¹ “Este [o padre] não batiza o pão em nome próprio, como membro da assembléia, dizendo *hoc et copus Christi*, mas sim em nome de Cristo, como se ele fosse Cristo, dizendo *hoc est corpus meum*” (trad. nossa).

⁷² “Se a cena é o conjunto do dispositivo, não somente concreto mais também teórico pelo qual um corpo de natureza teológica se manifesta, como podemos ter uma concepção não- teológica do conceito de cena? Como o teatro pode escapar à sua destinação de culto?” (trad. nossa).

funcionalidade que recobre ritualidade e teatralidade⁷³. Essa ambivalência evidencia: 1) a dificuldade em se separar essas duas expressões relativamente ao período primitivo; 2) o fato de que a classificação de ambas é posterior ao período primitivo o que parece ter sido iniciado à partir dos processos de formalização da expressão humana e especialização das categorias sociais.

Assim como a palavra se tornou uma forma especializada de organização de sons e idéias, a literatura uma forma especializada de discurso, podemos pensar que o teatro se tornou uma forma especializada de ritual, de onde saiu para configurar uma nova forma de expressão.

A especialização das formas elaboradas de expressão favoreceu o surgimento de modalidades tipicamente teatrais tais como *dramaturgia* e *mise en scène* e ao mesmo tempo contribuíram para circunscrever os limites desse campo. Entretanto, do divórcio entre rito e teatro restaram ainda reminiscências, que são a memória viva da teatralidade originária do rito, seus traços de resistência e manutenção. É nestes traços que encontramos a espetacularidade do ritual em sua expressão dramática visto que nele se recompõem as narrativas que contam a história dos homens. Nas entrelinhas do ritual espetacular nos é permitido entrever o rito dramático que o constitui e dá substância. Isso nos revela como o drama está presente nas diversas formas que os homens utilizam para reverenciar as divindades e reelaborar sua própria história.

⁷³ Cf. a proposição expandida que Josette Féral dá ao termo. Nele a autora ultrapassa os limites das convenções teatrais para afirmar que a teatralidade existe através do olhar que cria novas camadas de realidade. In “Theatricality: The Specificity of Theatrical Language”. *SubStance*, Vol. 31, Edição 98/99. Disponível: http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Specificity%20of%20Theatrical%20Language%20JF.pdf Acedido a 25/08/2015.

3.2 - Rito Dramático

Os rituais são práticas de exercício do sagrado com forte conteúdo dramático⁷⁴ orientado para expressão do conteúdo simbólico que o formula. A própria dinâmica que realiza, inscreve-se num de roteiro com início, meio (clímax) e fim, sem coincidências, próximo à estrutura dramática descrita por Aristóteles na *Poética*.

Roger Caillois (1958) propõe que se quisermos distinguir estado de natureza e estado de cultura é preciso evocar a noção de drama que é o espaço por excelência de inserção e organização da existência onde o homem se assume enquanto “la seule espèce dramatique”⁷⁵ (Caillois, 1958: 17). Seguindo esta reflexão, podemos pensar o drama como a narrativa organizada tecida pela existência coletiva para dar sentido ao seu desenvolvimento sócio-cultural. Sua existência liga-se ao mais profundo laço que une os homens ao desconhecido, em especial sob a forma do sagrado. Na busca por organizar e dar sentido a esta ligação, os homens fabricam dramas que permitem coordenar as ações e princípios destinados ao oculto. Como vimos, essa relação é ambivalente visto que aproxima a incerteza da relação com o sagrado, como o amor e o temor, o espírito festivo e a gravidade ritual, o dar e o receber dons e graças. Além destes, participam ainda deste quadro as incertezas, projeções e expectativas que os humanos depositam no Divino. Todos esses aspectos da relação entre homens e divindade são microprojetados na realidade social que, misturada aos processos de espetacularização da existência dão impulso à produção de ritos dramáticos.

Ao estudar o povo *Ndembu*, na Zâmbia, em meados dos anos 80, Victor Turner se inclinou com forte interesse para as estruturas culturais do ritual. Seus estudos, publicados em *Chihamba the White Spirit: a Ritual Drama of the Ndembu* (Turner, 1962), dedicam-se aos

⁷⁴ Para esta noção de dramático nos situamos na perspectiva do drama social desenvolvida por Turner (1962) cuja análise dos ritos sociais pauta-se pelo modelo constitutivo do drama clássico teatral. Influenciado pelo folclorista Van Gennep que interpretava os ritos sociais a partir da estrutura teatral grega, Turner reconhece nos rituais a existência de um modelo dramático destinado à ruptura com o ordinário e à reflexão dos processos sociais. (Turner, 1962; 1974; 1996).

⁷⁵ “O homem é a única espécie dramática” (trad. nossa).

processos simbólicos incorporados nos rituais Ndembu. Neles, o autor explorou as ligações entre o culto e a *performance* (individuais e coletivas) postas em prática no modo de vivência da experiência ritual. Esta análise culminou no aparecimento da expressão “*social dramas*” para designar o conjunto de acontecimentos promovidos pelos ritos que são posteriormente reintegrados nas condições normais de funcionamento da sociedade. Segundo essa proposição, os rituais seriam dramas sociais que possuem em comum a existência de quatro fases de ação coletiva: 1- separação ou ruptura, 2- crise e intensificação da crise, 3- ação remediadora e 4- reintegração. A primeira instaura o momento da separação com as outras estruturas sociais, a segunda reforça a clivagem e legitima a nova ordem promovida pelo grupo, a terceira media o funcionamento da realidade construída e da realidade momentaneamente esquecida e a quarta reintegra esta última em sua normalidade. Este jogo de forças é definido por Turner numa relação de estrutura e anti-estrutura produzidas na dialética da vida social e atuam na manutenção do equilíbrio do grupo. Esta análise foi inspirada do modelo de estrutura dramática grega com o qual Turner teve contacto por meio de sua história pessoal⁷⁶ e dos trabalhos do etnólogo e folclorista Van Gennep (1977).

Para o autor, rito e drama constituem uma variante comum mas diferenciada entre as sociedades tradicionais e as sociedades industriais (ou modernas). Nas primeiras, cujo funcionamento material e simbólico é sistêmico, o drama é inserido nos momentos de extracotidianidade, enquanto na segunda constituem uma categoria à parte, ligada ao entretenimento (Turner, 1982). Seguindo esta noção, o autor diferencia ainda os dramas sociais entendidos como performances sociais e os dramas estético-teatrais entendidos como performances estéticas.

Ao explicar o drama a partir da diferenciação teatro e rito, Schechner (2013) evoca as noções de “entretimento” e “eficácia” segundo os impactos que cada uma delas provoca na

⁷⁶ Sua mãe era atriz.

sociedade. No caso em que a performance gerada pelo drama altera, reforça ou incorpora novos papéis sociais que são assimilados de modo endógeno pela comunidade, tem-se a existência do rito. No caso em que essa função resulta em efervescência social com vista ao entretenimento, sua produção dá em sentido exógeno e aí tem-se a existência do teatro. Em ambas as expressões o drama é o componente que produz a estrutura do ritual e lhe dá fundamento. Ainda que ao polarizar as categorias Schechner as encerre nas barras da dicotomização, preferimos concordar com Clifford Geertz ⁷⁷ para quem a cultura é “teia de significados”, fato que indica sua sistemicidade.

Apesar de Turner estabelecer uma sequência de ações motivadas por conflitos, preferimos nos centrar em sua formulação no que tange à experiência vivida pelos sujeitos na transfiguração de sua condição e produção de uma performance. Ainda, no que esses sujeitos vivenciam durante o ritual enquanto personagens, transformando sua existência individual em alteridade coletivizada, exercendo uma função e inserindo-se no drama religioso de modo particular.

Ao discutir a relação entre o trágico e a transcendência, Gouhier (2004) afirma a importância deste último como elemento estruturador do drama. Para o autor, tanto no teatro quanto no rito, a transcendência é o limite a partir do qual as ações humanas são reorientadas para dar lugar ao poder Divino. Nas tragédias gregas, a transcendência se encontra nos acontecimentos que escapam à escolha humana, e que são, portanto, fruto da *moira*⁷⁸ previamente decidida pelos deuses e à qual os homens são submetidos.

Nas festas do Divino, esta natureza dramática encontra-se nas relações que se estabelecem entre o Espírito Santo e os homens. O motivo de realização da festa, baseado em prestações de troca e agradecimento permite entrever a necessidade humana da graça divina e

⁷⁷ Ao identificar na cultura a noção de “teia social”, Geertz evidencia o caráter sistêmico e interconectivo das relações que nela se estabelecem. Cf. Clifford Geertz. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

⁷⁸ Destino.

sua proteção. É no ponto onde a ação humana assume sua falibilidade que a ação divina é chamada para a socorrer, ajudando-a diante das dificuldades. A presença de uma visão idealística do destino vivida por meio da ideologia escatológica milenarista que envolve a mitologia da festa e sua realização também são aspectos do drama posto em prática. Da mesma forma, os interditos e imprevistos que são evitados durante a condução do ritual de modo a que os homens escapem aos castigos advindos da má execução das tarefas. A este respeito, observamos que dentro do Império certos comportamentos considerados mundanos como a ingestão de bebidas alcoólicas, gritos ou correria de crianças são proibidas. Por esta razão, cada etapa da festa é cumprida de maneira rigorosa sob pena de “desagradar o Espírito Santo” conforme adverte a Sr^a Suzana Cabeceiras.⁷⁹

Entretanto, apesar do determinismo composto pela intersecção entre a ideologia milenarista da festa e a prática de reprodução fiel do ritual, existem “furos” que deixam espaços propícios a modificações na trama que constitui essa dinâmica. Nestes espaços o determinismo dá lugar ao livre-arbítrio das escolhas exigidas pela dialética entre o funcionamento da festa e as dinâmicas da existência real. Esse elemento pode ser observado nas alterações sofridas pelo ritual. Ainda que pouco perceptíveis, essas alterações indicam mudanças provocadas pelo ritmo da vida moderna bem como questões de ordem financeira. O Sr. Januário Pacheco explica que:

O tempo tem mudado muitas coisas, penso, sobretudo ao nível de facilitar as tarefas mais penosas, como preparar e distribuir a carne, o transporte do gado e do vinho, o modo mais simples de vestir, as cerimónias menos demoradas.

Duvignaud refere que a consciência coletiva se exprime nas situações em que são manifestados os dramas que “descrevem os mitos e sistema de crenças” (Duvignaud, 1983 :71). Nesse sentido, a idéia de drama baseia-se na prerrogativa de que os sujeitos, para

⁷⁹ Participante do Império de São Mateus.

entenderem e ordenarem sua existência precisam representá-la através de processos de espetacularização de sua realidade concreta ou desejada:

A “reconstrução” das sociedades através da metodologia da teatralização recorre, assim, a uma conceituação que enfatiza a premissa de que a existência coletiva inspira-se e realiza-se na medida que adquire presença objetiva por intermédio do espetáculo e das diversas modalidades de dramatização do quotidiano. Em últimos termos, a metodologia da teatralização, como centro gravitacional desta vertente, admite por princípio que a existência coletiva efetiva-se pela representação ao longo de dramas que podem ser utilizados na análise sociológica, tanto como segmentos decompostos da trama da vida social, quanto como fatores de objetivação. (Duvignaud, 1983: 9)

Na festa do Divino, o Espírito Santo é uma transcendência alcançável aos homens por meio da capacidade destes em submeter a realidade, dramatizando-a. Esta transcendência supera sua abstração na medida em que se materializa nos símbolos rituais, nas personagens e na história que não é contada mas vivida na partilha coletiva que ocorre durante o ritual.

Enquanto rito dramático, as festas do Divino se organizam em torno de comportamentos coletivos elaborados por meio da tradição cultural que envolve seu rito. Trata-se de um modelo de expressão coletiva e altamente organizada construída numa teia de regras sociais e culturais que a sustentam e que por ela são sustentados. Para Helbo (2007), tais manifestações correspondem a questões sociológicas “de régimes sémiotiques de réception et à des réponses neurobiologiques propres”⁸⁰ (Helbo, 2007: 41). Esta reflexão salienta a prática ritual a partir de sua condição de resposta às demandas que atendem as instâncias originárias da constituição social.

Contudo, enquanto produto de seu tempo, o homem articula suas instâncias originárias ao tempo vivido na contemporaneidade da história que produz sua existência. Entre esses dois pilares, fabrica uma nova versão de sua própria história vivida coletivamente na ordenação das expressões organizadas. Essa nova versão pode ser entendida como o drama escrito pelos homens para juntar tempos, narrativas, humanidades e divindades. É no seio das demandas

⁸⁰ “de regime semiótico de recepção e a de respostas neurobiológicas próprias” (trad. nossa).

existenciais que o simbolismo do rito se reveste de fenômeno dramático na fé que envolve cada ação investida na realização da festa:

Esta festa nós a fazemos com muito amor e dedicação. Nada é para nós, tudo é para o Espírito Santo a quem muito adoramos. Dele esperamos proteção contra todo o mal, que nos livre do perigo, da fome, da doença, da morte não esperada. Que nos traga abundância, paz e segurança. (Sr^a Bernardina Rui)

Na medida em que sua realização existe para atender a demandas pessoais e coletivas através da implantação de sistemas temporários de vivência do real, os indivíduos sentem estar a participar da construção de sua própria história. Conforme demonstra Duvignaud,

Litteralement, la cérémonie doit être interprété comme un drame [...]: un développement actif limité dans le temps et l'espace, un segment significatif de l'expérience commune dont les éléments enchainés les uns aux autres réalisent ou representent un acte collectif. (Duvignaud, 1983: 20)

O ato de dramatizar é um pressuposto da existência cultural, o ponto que diferencia a natureza instintiva humana de seu aperfeiçoamento por meio das regras sociais a que nomeamos cultura. Essa transposição se completa nos processos de simbolização dentre os quais o drama ritual exerce uma função importante unindo existência e transcendência (Duvignaud, 1983). A inscrição do drama no ritual é a cerimônia de posse do homem na construção de seu destino social pondo em prática uma ação advinda da necessidade de realização. Essa ação, no entanto, é original, única e extraordinária, elaborada conforme a importância do acontecimento que se quer pôr em prática. É nesse ponto que a criatividade humana é acionada de modo a poder expressar sua capacidade de transformação do comum em extraordinário, a isso chamamos espetacularidade.

3.3 - Rito e Espetacularidade

Espetáculo... Espetacularidade...

A palavra *Espetáculo* originou-se do latim *spectare* e servia para indicar aquilo que é visto, oferecido para o olhar. Dentro da tradição latina, a palavra permaneceu no conjunto vocabular social e entretendo ganhou novo significado. A partir do século XIII, *spectaculum* passou a designar fatos ou acontecimentos grandiosos e o termo era frequentemente associado aos eventos que atraíam multidões nas arenas romanas. No século XVI, a palavra *spettacolo* foi associada ao evento teatral por causa do termo italiano então em voga na cena artística e consumidora de arte, causando uma justaposição das noções anteriores e do objeto teatral em si⁸¹.

Objeto de estudo das Artes da Cena e da Antropologia Cultural, a espetacularidade traduz mais que um conceito ou categoria operacional do que um objeto. Sua utilização evoca uma prática performativa fundada na elaboração da existência enquanto rito e coletividade.

Ao citar os principais termos epistemológicos para pesquisa em Etnocenologia Armindo Bião (2009) situa a espetacularidade como categoria aplicada às grandes interações sociais realizadas em situação extracotidiana. O autor refere que a espetacularidade se insere num conjunto organizado de:

[...] ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. Aí, e então, de modo – em geral – menos banal e cotidiano, que no caso da teatralidade, podemos perceber uma distinção entre (mais uma vez, de modo metafórico) atores e espectadores. Aqui e agora, a consciência reflexiva sobre essa distinção é maior e – geralmente – mais visível e clara. Trata-se de uma forma habitual, ou eventual, inerente a cada cultura, que a codifica e transmite, de manter uma espécie de respiração coletiva mais extraordinária. (2009: 35-36)

Para Bião a espetacularidade aplica-se a grandes interações coletivamente organizadas onde se pode traçar bem a linha divisória entre atores e espectadores. Contudo, o emprego que

81 Cf. Alexandra Gouvêa Dumas. "Etnocenologia e Comportamentos Espetaculares: Desejo, Necessidade e Vontade". Revista do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2010. Disponível: http://portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Alexandra_Gouvea_Dumas_Etnocenologia_e_comportamentos_espetaculares.pdf Acedido a 16/04/2016

o autor dá para ‘atores e espectadores’ na definição do fenômeno espetacular não é consensual dentro da Etnocenologia. Se, como indica, a espetacularidade envolve um conjunto de ações que tem por função “atrair e prender o olhar”, essa qualidade de ação pode não ser determinada e muito menos nítida a ponto de causar separação entre grupos de indivíduos em função da posição ocupada na cena espetacular.

Jean-Marie Pradier⁸², por seu viés epistemológico e preocupado em demarcar de forma nítida os campos conceituais da Etnocenologia, diverge de Bião sobre o tema. Para o teórico francês, o termo *espetacular* adjetiva os atos da criação humana realizados no tempo e no espaço, enquanto *espetáculo* define o objeto pela sua condição de *spectare* (ser observado). Ao que nos parece, a diferença fundamental entre ambos está no fato de que o último existe dentro do imperativo do olhar e o primeiro enquanto trama comunitária do sensível.

Na proposição defendida por Pradier, *espetacular* e *espetáculo* existem em lugares separados no conjunto das expressões humanas. O *espetacular* seria próprio da experiência humana de estar no mundo e se constitui como traço essencial das expressões humanas visto que estas são produzidas para serem vistas e pressupõe um efeito apreendido pelo espectador. Já *espetáculo* circunscreve-se nos limites de um termo autorreferencial institucionalizado pelo léxico teatral e por ele legitimado por meio da tradição latina do *théatron* (lugar onde se vê). Por esse motivo, o termo qualifica a coisa em si, na ontologia de sua existência e na autonomia de seus próprios elementos constituintes.

No sentido que atribui, Pradier descreve a espetacularidade como “uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar, uma forma distinta das ações banais do cotidiano”⁸³. Nessa direção, a espetacularidade engendra um componente da ação individual ou coletiva cujo tratamento da

⁸² Cf Jean-Marie Pradier, “Etnocenologia” in Greiner e Bião, *Etnocenologia: textos selecionados*, 1999, 23-30.

⁸³ Cf Jean-Marie Pradier, “Etnocenologia” in Greiner e Bião, *Etnocenologia: textos selecionados*, 1999, 24.

informação sensorial dá ênfase ao caráter especialmente construído, tanto na relação entre os membros da comunidade quanto no objeto por eles apreciado.

A partir dessa separação podemos referir que a espetacularidade é um fenômeno natural da ação humana cuja estetização é apenas um de seus elementos. Nela, o “aparecer” é tão somente um dos elementos que constituem o “ser” e seu estar no mundo ou como define Maffesoli (2010) “a estetização da existência”.

Pavis (2014) segue esse entendimento. Para o autor, entram na categoria de espetáculo “tout ce qui s’offre au regard”⁸⁴ (Pavis, 2014: 336) onde são implicados os diversos tipos de representação humana, quais sejam artísticas (teatro, ópera, dança) ou sociais (ritos, esportes). Na clivagem em que divide as representações humanas, inclui ainda as artes da representação e as artes da cena como modos diferentes de estetização que cada expressão organizada utiliza na produção da representação e na criação de sua cena. Na primeira, residem as expressões que buscam criar uma realidade diferente daquela que é vivida, o que acarreta uma ruptura mais drástica entre realidade apresentada e experiência cotidiana. Na segunda, existe a criação de uma nova cena enquanto realidade não-cotidiana e esta não anula a experiência cotidiana, ao contrário, nela se apóia com vistas a fortalecer laços de solidariedade.

Num trabalho dedicado ao estudo das múltiplas formas de teatralidade, Josette Féral (2012) contribui para o debate ao indicar que a espetacularidade – não obstante próxima à teatralidade – não pode ser a esta reduzida pois indica, para além de um modo de expressão, uma forma de relação coletiva. Com a autora vemos que o limite que separa o teatral do espetacular é construído a partir dos acontecimentos que se dão no nível das relações coletivas vividas enquanto experiência de forma semelhante entre sujeitos que nela participam. Nessa leitura, a espetacularidade existe numa dimensão mais profunda, ligada à natureza própria do comportamento humano e à sua capacidade de expressão. Engendrada no desejo humano de

⁸⁴ “Tudo que se oferece ao olhar” (trad. nossa).

se apresentar para os seus pares, é compartilhada no contexto das ações voltadas para sociabilidade.

Jacobsohn (2006) situa a espetacularidade como uma ação que se desenrola num espaço “cenificado” com vistas a realizar uma comunicação capaz de acionar emoções ou sensações diversas. Dentro desta definição, o autor elege cinco elementos pertencentes ao fenômeno espetacular – dos quais nos interessam três – que os caracterizam como distintos de outras formas expressivas. Primeiramente a “percepção” ativada através das vias sensoriais que são acionadas no processo imediato do contato com o fenômeno espetacular. Depois, a “comunicação” advinda do compartilhamento coletivo dos códigos culturais em comum. A “temporalidade” que, como veremos adiante, marca a construção de um tempo específico e original vivido na espetacularidade do evento apresentado.

Mais recentemente, uma importante contribuição para a discussão sobre o tema vem das ciências médicas, notadamente da Neurobiologia, ao indicar que o fenômeno espetacular não é exclusividade da natureza humana mas da natureza dos seres em geral. Segundo o neurobiologista Étienne Labeyrie o lado direito do cérebro, responsável pelo comportamento coletivo abriga a percepção espetacular sendo este o elemento fundante da espetacularidade enquanto forma de agir. Para o cientista, a localização do comportamento coletivo ao lado das emoções dá origem a ações orientadas para a comunicação grupal. Apesar de longa, achamos importante reproduzir a citação explica sua teoria,

Quand on observe la réaction d’herbivores, tels que les zébrés, lorsqu’ils sont attaqués par un lion, il est frappant de constater que l’ensemble des animaux se défend comme un seul individu. La tactique de chacun d’entre eux profite au groupe, elle consiste à tourner autour du prédateur en rangs serrés pour qui ne puisse les distinguer les uns des autres. Une telle tactique n’est possible que dans la mesure où chacun des animaux perçoit à chaque instant la position de l’ensemble du groupe et se comporte en conséquence. Il s’agit là de perception spectaculaire. (Labeyrie⁸⁵ *apud* Helbo, 2007: 32).

⁸⁵ Étienne Labeyrie. *Perception logique et perception spectaculaire*. Paris: Didier Edition, 1986.

Ao sugerir a existência de um comportamento espetacular em animais, Labeyrie constata o caráter inato da espetacularidade dentro da composição comportamental de diferentes tipos de seres vivos. Sua função varia conforme as condições de vida que podem ir desde situações de perigo ou sobrevivência encontradas nos animais irracionais até às manifestações simbólicas encontradas nos humanos. Em ambas, podemos, no entanto, identificar o papel salutar da ação coletiva enquanto modeladora do fenômeno espetacular e base mesma de sua existência. Nesse sentido, a espetacularidade ultrapassa a estetização de sua forma para se traduzir enquanto rede de significados que envolve e dá sentido à expressão.

Se a realidade humana pudesse ser vista em camadas a espetacularidade seria a parte que manifesta o modo elaborado e estético da condição humana adquirida no processo de existência. Nesse modo de apresentação, mais elaborado que o real, a espetacularidade intervém no objeto dando-lhe formas engendradas pelo social e validadas pela cultura através do movimento que vai do individual para o coletivo mediado pelas expressões coletivamente organizadas.

A espetacularidade age na convergência das forças coletivas que dão sentido à manifestação da vida em suas mais diversas formas dentre elas a ritual e a teatral. Sua realização depende tanto dos elementos de produção estética que mobiliza quanto do envolvimento comungado que promove criando redes de comunicação e espaços de alteridade. É, sobretudo, no seio desta última que os indivíduos são conectados e seus universos simbólicos reagrupados sob a forma de novas partilhas do social, fundadas na criação artística, estética e cultural.

Olhe nós fazemos mesmo com muito cuidado e esmero de maneira que a festa fique bonita e venha a ser apreciada por toda gente. De maneira que cada comissão com seu mordomo se esforça mais e mais para fazer a festa maior, mais apreciada. Antes as festas eram mais simples mas hoje são maiores, mais ricas no detalhe e também no geral. (Sr^a Maria Sebastiana Ribeiro Marinho, Mordoma-mor 2016, Império da Rua do Conde)

Nesta fala da Sr^a Marinho identificamos palavras que correspondem ao modelo de exibição da festa como “apreciada”, “maior”, “rica”. Estas podem ser associadas à idéia de espetacularidade visto indicarem que o *modus operandi* utilizado na sua realização leva em conta a esteticidade do evento com vistas a apreciação popular.

Em sintonia com a perspectiva que designa a necessidade humana de espetacularizar a existência comungada, Bião afirma que:

De fato, em algumas interações humanas – não em todas – percebe-se a organização de ações e do espaço em função de atrair-se e prender-se a atenção e o olhar de parte das pessoas envolvidas. [...] Aqui e agora a consciência reflexiva sobre esta distinção é maior – e geralmente – mais visível e clara. (Bião, 2009: 35)

A reflexão de Bião, endossada pela fala anterior da Sr^a Marinho mostra que a espetacularidade não é apenas uma forma de pôr em prática ações com vista à realização de um evento, mas é importante que essas ações sejam acompanhadas de elementos que as tornem “atraentes” para o olhar do outro. Ainda que no contexto dos rituais em geral a espetacularidade não seja o principal motivador da ação – esta é a crença – é um componente que no contexto da festa do Espírito Santo é inseparável de sua realização. A importância dada à espetacularidade não pode ser considerada, porém, na perspectiva utilitarista e esvaziada de sentido que sua utilização poderia indicar. Nesse sentido preferimos concordar com o que propõe Josette Féral que vê na espetacularidade a experiência de viver a festa de forma coletiva e – mais do que isso – compartilhada.

Como vimos, espetacularizar uma celebração ritual visa promover a existência compartilhada da realidade produzida pelo rito. Essa forma de existência compartilhada é elaborada na constituição de tramas estéticas e simbólicas complexas fundadas na lógica social do grupo. Juntos, esses elementos tornados espetaculares favorecem uma apreciação da festa e suas etapas enquanto cenas produzidas pela materialização do rito. Entendê-la dessa maneira nos permite uma metodologia que considere sua dimensão espetacular bem como os sentidos que criam a realidade projetada em cada cena.

3.4 - O Ritual Visto Como Cena

Se pensarmos o mundo sob a ótica de sua esteticidade poderíamos dividir sua forma de apresentação a partir de cenas, que seriam o modo como esta realidade se apresenta. Essa formulação - ao mesmo teórica e metodológica – pressupõe um esquema que estrutura tanto o lugar da observação quanto o sujeito observado. A idéia evocada nessa premissa é a de que, se a realidade pode ser entendida como uma composição de cenas, a mais simples manifestação humana que dela faz parte é ação dirigida para a sua composição.

A apreciação do mundo a partir da concepção de cena evoca para trajetória constitutiva pela qual passou a Etnocenologia. Esta teve como possibilidade a fixação de sua nomenclatura como Cenologia⁸⁶ (*skenê*) dada a importância desse enunciado na análise da atividade simbólica humana. O neologismo manteve o termo e apenas lhe adicionou o prefixo *etno* como indicador do reconhecimento da variabilidade humana nos seus instrumentos de análise.

A importância da *cena* no campo dos estudos etnocenológicos se dá pela via da constituição referencial de abordagem dos fenômenos humanos, percebidos enquanto fenômenos cenológicos em vista de sua organização simbólica e estética espetacular. Esta compreensão passa por uma análise não-restritiva da cena em sua materialidade, mas fundada na organicidade visto que reconhece a “interatividade das dimensões constitutivas do ser humano” (Pradier, 1996⁸⁷ *apud* Bião 2011⁸⁸).

De simples estrutura arquitetônica até substância organizada da ação, a idéia de *cena* percorreu alguns caminhos históricos que importa mencionar:

Na origem, *skéne* significa uma construção provisória, uma tenda, um pavilhão, uma choupana, uma barraca. Em seguida, a palavra ganhou, eventualmente, o sentido de templo e cena teatral.

⁸⁶ Cf. Armino Jorge de Carvalho Bião. “Aspectos Epistemológicos Metodológicos da Etnocenologia: Por Uma Cenologia Geral”. In *Anais do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: Abrace, 2000.

⁸⁷ Jean-Marie Pradier. *Manifesto da Etnocenologia*. Trad. Adalberto Palma. Brasília: UnB, 1996.

⁸⁸ “A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia”. *Revista Brasileira de Estudo da Presença*. Disponível: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acedido a 14/08/2015.

A skéne era o local coberto, invisível aos olhos do espectador, onde os atores vestiam suas máscaras. Os sentidos derivados são numerosos. A partir da ideia de abrigo temporário, skéne significou as refeições comidas sob a tenda, um banquete. A metáfora gerada pelo substantivo feminino deu a palavra masculina skénos: o corpo humano, enquanto abrigo para a alma que nele reside temporariamente. De alguma maneira, o “tabernáculo da alma”, o invólucro da psyché. Neste sentido aparece junto aos pré-socráticos. Demócrito e Hipócrates a ele recorrem (Anatomia, I). A raiz gerou, igualmente, a palavra skenoma, que significa também corpo humano. Skenomata: mímicos, malabaristas e acrobatas, mulheres e homens, apresentavam-se em barracas de feira no momento das festas. (Pradier, 1996 *apud* Bião, 2011a: 348)

Além deste mosaico de significados históricos pelo qual o termo passou outros novos foram incorporados ajudando a pensar a *cena* num sentido mais amplo de abordagem e figurando-a como espaço privilegiado de visibilidade.

No campo filosófico, Maurice Merleau-Ponty (1999; 2010), nota que a percepção do mundo não se resume à capacidade sensorial mas passa pela experiência vivida. Esta relação implica uma participação, ao mesmo tempo física, sensorial e emocional, a bem dizer, multicognitiva, que se efetiva na experiência do estar no mundo e ao mesmo tempo constitui sua alteridade. Para o filósofo, a experiência do corpo no mundo pode ser distinguida de duas maneiras: no *corpo objetivo* e no *corpo fenomenal*, sendo o primeiro o da experiência tangível e o segundo o da experiência vivida. Segundo indica, a percepção, bem como a organização do mundo, é retirada do exterior, da objetividade da realidade dada para ser colocada na experiência dos sujeitos. Nesse sentido, a recepção é o elemento fundamental na relação entre os sujeitos e o mundo exterior e pode, até mesmo, defini-la em virtude da experiência vivida.

Seguindo esta proposição, podemos então pensar que a forma como o mundo é percebido implica uma organização do olhar que é fruto das experiências tanto objetivas quanto vividas pelos sujeitos. Mais que delimitação de um espaço organizado, a cena pode ser entendida como composição organizada pelo olhar e em vista da ação que lhe é dirigida.

Ainda na perspectiva da cena enquanto sensorialidade, Guénoun (2006) coloca a questão à luz da reflexão da natureza do *jogo* e ao fazê-lo nos convida a transcender os limites da cena enquanto experiência teatral. Para o autor, a *cena*, além da sua inerente materialidade

é sobretudo *ação*, já que, na medida em que é produzida pelos sujeitos, organiza a ordem simbólica do mundo, conferindo-lhe não apenas um modo de apresentação, mas também seu fundamento. Nessa elaboração, a *cena* pode ser entendida como um lugar e/ou um momento onde se concretizam imagens, sejam elas orgânicas, no caso das cenas realizadas por pessoas, ou inorgânicas (pintura, esculturas, etc.).

Perceber a *cena* enquanto concretização de imagens é dar-lhe autonomia no conjunto de representações da realidade ao mesmo tempo que modificar nosso olhar sobre a apreciação do mundo. Ao invés desta maneira de compor a *cena* é esta que na natureza própria de sua organização se oferece enquanto tal.

Guénoun (2006) propõe pensarmos a cena fora da tradicional relação conjunto-das-idéias x conjunto-das-ações que nos foi legada desde a dualidade psicofísica cartesiana.⁸⁹ Em seu lugar o autor propõe associar diretamente corpo/espírito de forma a contemplar as dicotomias existentes nos modelos de representação postos em cena. A partir daí podemos pensar a cena não como um espaço onde se põe em prática metáforas visuais com base na dicotomia idéia-ação mas como contexto ou zona de significações. Evocando o filósofo Wittgenstein nas reflexões acerca da vida enquanto uma sequência de cenas de diferentes tipologias, Guénoun (2006) lembra que a palavra alemã *szenen* não reduz sua significação a uma concepção espacial do termo. Ao interpelar um outro modo de significação, *szenen* indica mais amplamente um quadro no qual a ação se desenvolve. O termo pode ser usado tanto para indicar o lugar de aparecimento da idéia e sua organização prática, quanto a emergência da ação e sua organização simbólica. Essa proposição é especialmente importante na medida em que afeta a tendência comum em se perceber a cena a partir de seu *status* enquanto concretização de idéias ou produto final de uma cadeia de ações postas em prática.

⁸⁹ Segundo esta proposição definida pelo filósofo francês René Descartes a mente é uma substância distinta do corpo separadas dentro das categorias de *res cogitans* e *res extensa*. Cf. Nicola Abagnano. *Dicionário de Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes, 2012.

Esta apreciação não leva em conta por exemplo a existência da cena enquanto composição das idéias que originam a prática ainda em seu estado latente. Pensar que a *cena* se concretiza apenas através de sua realização objetiva é reduzi-la a um pragmatismo da ação visto é tido em conta tão somente sua formalização. O processo que vai da emergência da idéia até sua realização deixa escapar um material não-realizável que se situa entre dois planos; o do material e o do simbólico. No espaço entre ambos, a idéia deixa de ser “idéia pura”, já que passa a ser emergência, mas, no entanto, não é concretizada no domínio da ação prática. Essa substância imaterial e invisível é que liga as duas faces da mesma moeda: o plano da cena simbólica ao plano da cena prática.

Tal perspectiva coaduna-se à apreciação etnocenológica da *cena* visto que a compreende como conjunto ativo e organizado de ações imbuídas pela espetacularidade. Ações estas que vão desde as mais simples atividades quotidianas até às expressões altamente elaboradas como as artes do espetáculo e os rituais (Bião, 2009).

Ao utilizarmos a idéia de *cena* para falar da festa e suas personagens buscamos efetuar um procedimento de análise que contemple sua dimensão espetacular, além do que em muito auxilia a etnografia da pesquisa. Nesse último caso, recortar a festa em *cenos* permite a descrição do seu fluxo dinâmico e sua paisagem no contexto da dimensão estética e simbólica que a formulam.

Olhar para a festa do Espírito Santo a partir de uma Cenologia implica compreender a cadeia de elementos que configuram sua construção ritual e são assim produzidos para dar realidade ao rito e suas personagens. Essa abordagem tem por intuito refletir sobre as personagens para além de uma fixação estética da imagem, compreendendo-as na substancialidade elaborada pelo exercício de sua função na participação do ritual.

Cabe ainda lembrar que nos estudos sobre a festividade do Espírito Santo a indicação das etapas do ritual como cena aparece também em Costa (2010) quando a autora elege duas

“cenas” (sic) do ritual como ponto alto do roteiro da festa. São elas, a Refeição cerimonial e a Coroação. São dois momentos que marcam a presença de teias discursivas organizadas para evocar acontecimentos e compartilhar informações culturais. A primeira, tendo como fundamento os primitivos rituais agrários de partilha bem como os fundamentos do monge Da Fiori e, a segunda, a reintrodução do modelo festivo inaugurado pela rainha Isabel no século XIII em Alenquer.

Ao pensarmos o ritual como uma sequência de *cenas* elaboradas dentro de uma organização, compreendemos que esta atende a construções discursivas diversas postas em sequência, como numa espécie de roteiro. Essa sequência organizada, além de obedecer a um conjunto de regras rituais é dotada de certos procedimentos estéticos criados para lhe dar sentido e serem apreciadas pelo público.

No âmbito da cenologia da festa podemos observar que suas etapas funcionam de modo autónomo no desenvolvimento das funções de cada cena, entretanto, são interligadas em função do ciclo dinâmico que corresponde ao calendário da festa. Cada cena possui uma dinâmica de realização própria e especialmente elaborada para atender às suas necessidades rituais. Por esse motivo abrigam comportamentos espetaculares diferentes em função de cada grupo de atividades.

As cenas conformam o roteiro da festa e atuam no sentido de estetizar sua existência, materializar seu rito e produzir uma paisagem que disponha dos elementos que participam do ritual.

Cada cena revive a festa, sua história e a mística que envolve a relação com o Espírito Santo. Organizadas em espaços constituídos pelos impérios e pelas ruas da freguesia, servem de suporte para o desenrolar do roteiro executado pelas personagens. Comportam ainda ações diversas que participam da performance das personagens tais como o caminhar no cortejo ou o segurar as insígnias sagradas durante o reza do terço dentro dos Impérios. A exposição que

acabámos de fazer tem carácter apenas introdutório visto que analisaremos com mais atenção a cenologia da festa e suas personagens no Capítulo VI. Nele, daremos destaque às três cenas da festa onde o sentido de personagem ritual aqui proposto se desenha com mais intensidade. Antes disso, apresentamos um composto de elementos conceituais que nos auxiliam a constituir o enquadramento utilizado na estruturação do significado que aqui propomos para as personagens rituais. Para esse feito procederemos a uma breve digressão acerca do termo personagem evocando sua utilização ao longo da história do Teatro, bem como sua utilização como categoria operacional fora dele.

Capítulo IV – Personagens em Trânsito

Le personnage depuis si longtemps promis à la destruction, n'a cessé de rennaître sous nos yeux, d'âge en âge réajusté, mais toujours irréductible.⁹⁰ (Abirached, 1994: 439)

Neste capítulo procedemos a uma abordagem teórica de cunho inter e multidisciplinar sobre o termo *personagem* de maneira a compor o sentido que aplicamos ao termo no contexto da festa do Espírito Santo. A idéia de trânsito que evocamos no título busca indicar a imagem móvel e híbrida que tem acompanhado as transformações do termo ao longo de sua história e contacto com outros domínios do conhecimento.

Enquanto categoria semântica presente em diferentes campos teóricos implicados neste estudo, aqui, a idéia de personagem incorpora substratos de todos esses elementos. Este procedimento possibilitou a criação de uma polifonia de sentidos que multiplicaram a forma de entender, apreciar e qualificar a presença humana nas representações artísticas, culturais e rituais.

Após expormos e discutirmos essa questão de base teórica, alinharemos esse *corpus* à fonte referencial do estudo de modo a atestarmos sua compatibilidade. Para bem explorar a ideia que aqui utilizamos, lembramos que o uso do termo *personagem* parte de uma abordagem interlocutiva cujas margens mais aproximam que separam a diversidade das definições de cada campo do conhecimento.

Personagem social, histórico, épico, mítico, literário... são muitas as categorias que encerram não só o termo, mas também seu sentido. De simples componente dos elementos do drama literário a *personagem* ganhou autonomia e, ao fazê-lo, seu sentido foi pulverizado expandindo-se para outros campos da atividade humana. Apenas para introduzirmos o debate, um exemplo: se pensarmos no campo das Ciências Sociais, podemos falar de *personagem social* como referente nos modelos de representação comunitária relativamente às funções que

⁹⁰ “A personagem, desde tanto tempo prometida a destruição, não parou de reanscer sob nossos olhos, de tempos em tempos reajustada, mas sempre irreduzível” (trad. nossa).

os sujeitos ocupam no cenário da estrutura social (Worsley, 1983). Aqui, por personagem entendemos o ator social que executa um *papel* nos quadros da estrutura social ao nível das necessidades de alinhamento sujeito-sociedade.

Esta assimilação dos conceitos operacionais do Teatro é prolixa e multilateral. Tanto o Teatro incorporou respostas a seus paradigmas fazendo com que suas categorias internas progredissem, quanto as ciências envolvidas no processo adquiriram novas nuances conceituais. Esse movimento constitui o pensamento científico quer no que permite seu desenvolvimento, quer na sua manutenção, evitando assim sua obsolescência e até mesmo sua morte⁹¹. Um dos paradigmas mais importantes pelo qual têm passado as teorias teatrais nos últimos tempos é acerca do termo *personagem*. No entanto, se neste campo o conceito perdeu fôlego - em grande parte dado o aparecimento da *performance*, conforme veremos adiante - no campo das ciências humanas ganhou espaço e adquiriu novas nuances conceituais. Os contributos teóricos que interferiram em sua *episteme* implicaram uma alteração de sentido cujo alcance vai de sua utilização enquanto conceito operacional, função social, discurso ou comportamento organizado, como professa a Etnocenologia.

O que é a personagem? O que a define? Quais são seus limites e em que campos se insere?

De uma forma bastante apriorística podemos pensar a personagem a partir de duas grandes categorias: uma subjetiva e outra concreta. Numa é verbo e noutra é carne. Foi exatamente sua substancialização ao longo do tempo que permitiu a apropriação e o deslocamento de seu sentido nos diferentes campos da investigação humana, notadamente quando se trata da condição do homem na dinâmica de sua expressão social.

Doravante, passaremos a conhecer algumas das mais importantes abordagens sobre a *personagem* nos diferentes campos disciplinares em que passou a figurar.

⁹¹ Pierre Lucie. *A Gênese do Método Científico*. Rio de Janeiro: Campus, 1977.

4.1 - Nos Estudos Teatrais e as nas Artes do Espetáculo

O termo *personagem* deriva da palavra grega *prosopon* e servia para designar ao mesmo tempo *personagem*, *rosto* e *máscara*. Embora o termo tenha aparecido no processo de especialização do teatro enquanto arte dramática, sua substância já podia ser sentida durante as cerimônias vividas em praticamente todas as sociedades. (Berthold, 2003).

Na Grécia Antiga, berço formalístico do teatro Ocidental, a máscara foi o elemento de partida para a experiência do *viver um outro* enquanto alteridade, neste caso a divindade *Dionísio*, cultuado em rituais e procissões onde a máscara do deus “pendente de um mastro, era objeto de culto [...] seus adoradores usavam máscara, [...] e máscaras desse tipo eram levadas a seus santários como oferendas” (Leski, 1976: 49). O desenvolvimento desta atividade acabou por favorecer a especialização de formas estéticas e artísticas que deram luz a novas formas de expressão humana, dentre elas o drama literário e o drama teatral.

O surgimento dos grandes festivais atenienses no séc. V impulsionou o aperfeiçoamento de categorias formalísticas ligadas a arte dramática, dentre elas o ator e a personagem. Quando Téspis rompeu sozinho ao se destacar do coro, usando uma máscara de linho simulada em humano, surgiu então o ator enquanto elemento constituinte da estrutura do drama. (Berthold, 2003). O aparecimento deste novo elemento define o Teatro enquanto arte separada do rito e lhe impõe importantes modificações estruturais. A partir daí, as personagens passaram a constituir tipos fixos condicionados pela utilização de figurinos e máscaras que definiam seu estatuto e personalidade. Os figurinos eram simples e refletiam sua posição social. Basicamente de dois tipos: *kiton* e *epiblema*, o primeiro constituía uma longa túnica e o segundo um manto que se prendia ou no ombro direito ou no esquerdo.

As máscaras eram bastante elaboradas visto que compunham um signo de identificação e visualização das personagens na distância considerável que separava atores e público no

teatro grego. Também permitiam que um ator pudesse atuar em vários papéis⁹² e resolvia limitações cênicas importantes como a representação de papéis femininos⁹³. Confeccionadas em argamassa sobre gesso, a princípio cobriam parcialmente o rosto do ator mas com o tempo passou a cobri-lo inteiramente associando outros elementos como barba e cabelos (Berthold, 2003).

Do ponto de vista da estrutura cênica, a personagem era um elemento limitado ao enredo do texto dramático e suas indicações. O maior desafio do ator em termos de “criação” – se assim podemos dizer - era conseguir fazer a personagem “sair do papel” e para isso se utilizava as convenções da prática teatral em voga: a *mimesis* e a verossimilhança.

Ao apresentar os fundamentos da tragédia e da comédia como categorias do drama clássico deste período, Aristóteles as situa na classificação de *artes imitativas*. Com ênfase na *praxis*⁹⁴ que norteia a qualidade da obra dramática e seus reflexos no espectador com intuito de alcançar o belo poético, o filósofo destacou o papel da *mimesis*. Esta era entendida pelo filósofo não como *imitatio* mas como meio de alcançar uma correspondência com o objeto representado sem no entanto reduzir-se a ele. Nesse sentido, a *praxis* não pode ser imitada visto que enquanto modelo ontológico sua reprodução não implica uma repetição mas uma re-criação. Para Aristóteles, a *mimesis* não é imitação da ação mas sua presentificação em vista do fato de que “l’art conduit a son achèvement ce que la nature ne peut oeuvrer, ou bien il présentifie (*mimeitai*) la nature”⁹⁵(Rodrigo,2006).

No contexto da Roma antiga, o *prosopon* foi associado ao termo latino *persona* cujo significado foi consideravelmente ampliado em função das implicações sociais de caráter personalista que lhe foram imputadas. Neste período, o termo funcionava dentro de uma

⁹² As convenções cênicas permitiam no máximo três atores para a tragédia. Cf. Berthold, 2003.

⁹³ Mulheres não eram aceitas na atividade teatral da época.

⁹⁴ Praxis entendida na proposição aristoteliana enquanto «modo de ser».

⁹⁵ “A arte conduz a seu acabamento o que a natureza não pode concluir enquanto obra, então ela presentifica a natureza” Cf. Pierre Rodrigo. *Aristote. Une Philosophie Pratique: Praxis, Politique et Bonheur*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2006.

complexa rede de significações que iam desde as máscaras usadas pelos atores nas apresentações, passando pelas qualidades individuais destes, e por fim os sujeitos e seus atributos na vida social. Existiam ainda dois outros termos usados em associação à idéia de personagem, o de *typus* e o de *character*. Enquanto este designava um padrão pessoal inalienável, aquele referia-se às heranças adquiridas pela vivência no mundo (Abirached, 1994). Entretanto, ambos evocavam os atributos da personalidade individual convencionadas pela vivência em sociedade, fato que será consolidado na figura dos tipos teatrais fixos da *Commédia Dell'Arte*, como o *Zanni* ou o *Arlecchino*. (Berthold, 2003). Essa legitimação do termo associada à sobreposição de significados acabou por popularizar seu uso, e, por *personagem*, passou-se a entender alguém que tenha forte presença social ou características pessoais notáveis, sentido que conhecemos ainda nos dias atuais⁹⁶.

Pavis (2011a) destaca a segunda metade do século XVIII como época de forte individualização do conceito de personagem com o objetivo de atender à afirmação do pensamento burguês e suas formas de conduta. É nesse contexto histórico que Zola notou a substituição da personagem enquanto máscara pela *persona* em carne e osso do teatro naturalista.⁹⁷ Esse novo arquétipo das personagens deixou a esfera lúdica dos mitos e fábulas para entrar no universo da realidade humana ordinária e cotidiana. O desenvolvimento desta formulação atingiu seu paroxismo na “verdade cênica” proposta por Stanislavski como objetivo a ser alcançado pelo ator com base em seu trabalho e técnica (Stanislavski, 1984). Em sua busca pelo aperfeiçoamento das técnicas de representação, Stanislavski criou o método de ações *psicofísicas* com o intuito de alcançar a perfeita correspondência entre ação e emoção no processo de criação da personagem.

Assente no individualismo da ideologia burguesa bem como seus desdobramentos no campo da individuação do *eu*, o Naturalismo ganha forma nas zonas da subjectividade e da

⁹⁶ Cf. *Dicionário Michaelis*, Ed. Melhoramento, 2009.

⁹⁷ Emile Zola. *Le Naturalisme au Théâtre : Les théories et les exemples*. Project Gutenberg Ebook, 2004.

reflexão do íntimo dos indivíduos com forte acento nas condicionantes sociais. Nele, a personagem obedece às tramas das indagações existenciais nomeadamente no campo das divagações intelectualistas do pensamento burguês.

A partir do drama simbolista de autores como Maeterlinck e Strindberg, a personagem começou a adquirir nuances ontológicas fora da composição psicológica advinda dos gêneros literários. Em 1896, Alfred Jarry dava voz de protesto em favor da personagem em sua irrerealidade imaginária como bem o demonstra seu *Ubu Roi*⁹⁸.

Entretanto, é no final do século XIX que se encontra a maioria dos paradigmas que alteraram a concepção sobre a personagem: desde Pirandello que os libertou da autoridade do dramaturgo⁹⁹, passando pelo simbolismo de Maeterlik, até Brecht que destruiu a ilusão tanto do ator enquanto intérprete, quanto da personagem enquanto máscara. A respeito da técnica do ator, Brecht afirmava que este deveria ser um *narrador* e não um intérprete instaurando assim um novo paradigma no binômio ator – personagem. Enquanto ser social, o ator deveria construir seu gesto teatral a partir das referências do *gestus*¹⁰⁰ de forma a oferecer ao público a possibilidade de refletir sua própria condição no mundo (Brecht, 2005).

Uma das ferramentas mais importantes no processo de desnaturalização da personagem proposta por Brecht (2005) foi o efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*). Este permitia seja ao ator, seja ao público, observar a personagem sem identificação, fato que auxiliava no processo crítico da realidade posta em cena. Em Brecht, a personagem deixa de ser um modelo alcançado para ser apenas uma das muitas ferramentas utilizadas pelo ator no processo de desalienação social.

⁹⁸ Alfred Jarry. *Ubu Roi*. La Bibliothèque Electronique Du Québec Collection À Tous Les Vents. Disponível: <http://www.Beq.Ebooksgratuits.Com/Vents-Xpdf/Jarry-Ubu.Pdf>. Acedido a 04/05/2016.

⁹⁹ Luigi Pirandello. *Seis Personagens A Procura De Um Autor*. Trad. Brutus Pedreira.

Disponível:

<http://www.Encontrosdedramaturgia.Com.Br/Wp-Content/Uploads/2010/10/Pirandello-Seis-Personagens-%C3%80-Procure-De-Um-Autor-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Brutus-Pedreira-In%C3%Adcio-Do-Texto.Pdf>. Acedido a 06/05/2016.

¹⁰⁰ Em Brecht podemos compreender o *Gestus* enquanto conjunto organizado de gestualidades condicionadas pela convivência social: “A posição do corpo, a entoação e a expressão fisionômica são determinadas por um gesto social; as personagens injuriam-se mutuamente, cumprimentam-se, instruem-se mutuamente.” (Brecht, 1978, 123-124).

Meyerhold (2012) desenvolveu um apurado trabalho de distanciamento da estética naturalista com base no simbolismo da expressão gestual do ator de forma a alcançar a personagem a partir da mecânica corporal. Através de um vasto estudo sobre a *biomecânica* do corpo, o encenador afirmava que a personagem poderia ganhar vida por meio dos gestos, ações, movimentos, expressões e linhas desenhadas pelo ator no espaço da cena.

Jerzi Grotowski (1992) somou-se a este cenário de ruptura com os modelos clássicos ao propor como procedimento estético e conceitual para o trabalho do ator o *ato total* que consistiria no desnudamento do ator e na negação do modelo interpretativo em seu trabalho. Dessa forma Grotowski advogou uma postura de entrega tão profunda que chegou ao limite do sacerdotal tal como ficou metaforizada na expressão *ator santo*. Tratava-se não apenas de uma técnica de trabalho, mas de um modo de ser correspondente às implicações ideológicas que lhe eram advindas¹⁰¹ pois conforme o próprio autor,

Não se trata do problema de retratar-se em certas circunstâncias dadas, ou de “viver” um papel [...] o fato importante é o uso do papel como um trampolim, um instrumento pelo qual se estuda o que se está oculta por trás da nossa máscara cotidiana – a parte íntima da nossa personalidade – a fim sacrificá-la, de expô-la” (Grotowski, 1992: 32)

Não obstante estas profundas transformações em seu estatuto, a personagem continuou a existir enquanto estrutura cênica vinculada ao trabalho do ator até que profissionais e teóricos do chamado teatro pós-dramático passaram a anunciar sua morte.

Em ensaio publicado em 1983, Elinor Fuchs fala da morte da personagem (*Death of Character*) para discutir o lugar e o estatuto da personagem na cena teatral pós-moderna. Esta, tipificada na linha de sua descontinuidade em relação aos modelos tradicionais, implodiu o privilégio do texto, do encenador e da personagem na estrutura da cena e, assim, alterou o funcionamento destes elementos no âmbito da recepção pelo público. Apesar do título retumbante, não se tratou de decretar a personagem como “morta”, mas sim, de afirmar que o

¹⁰¹ Grotowski estabelece a diferença entre o “ator cortês” e o “ator santo”. Cf. Grotowski, 1992: 30.

novo modo de estar em cena na contemporaneidade implicou uma ruptura tão marcante que impôs uma nova configuração dos elementos da representação.

O anúncio da “morte da personagem” foi ainda pressentido por Abirached (1994) quando, ao refletir sobre a crise da representação no teatro, destacou o momento de turbulência experimentado pelo teatro no final do século XIX com a introdução de novas tecnologias e metalinguagens. Nessa nova *cena*, a personagem ganhou independência dos elementos da engrenagem teatral que antes a submetiam como texto, dramaturgia, encenador e passou a ocupar um lugar autônomo quanto aos elementos constitutivos da estrutura dramática. Numa análise ontológica da questão, o autor considerou que o que morreu não foi a personagem mas sua modelização dentro da tradição aristotélica (Abirached, 1994). Em resposta ao impasse, Pavis (2002) deliberou – e com o qual concordamos – que “le personnage n’est pas mort; il est simplement devenu polymorphe et difficilement saisissable. C’était là sa seule chance de survie”¹⁰² (Pavis, 2002: 252)

Dando ênfase ao isolamento do homem contemporâneo, Jean-Pierre Sarrazac (2002) questionou a noção de personagem dentro do contexto fragmentário, híbrido, anti-esquemático e fluido do drama moderno. Para o autor, se antes a personagem esteve aprisionada à objetividade do drama atualmente seu sentido foi amplificado e incorporado os fluxos mais complexos da expressão humana. Além de complexos, esses fluxos seriam temporários, *líquidos* para utilizar a expressão de Bauman¹⁰³, já que a moldura que lhe dá forma não é estável, mas se adapta à instantaneidade dos estados da existência, seja em sua singularidade, seja em sua coletividade.

¹⁰² “A personagem não está morta, ela simplesmente se tornou polimorfa e dificilmente alcançável. Foi sua única maneira de sobreviver.” (trad. nossa).

¹⁰³ Utilizando como símbolo a liquidez, Zygmunt Bauman conclui que a transitoriedade é o signo do homem moderno cujas relações e instituições são marcadas pela instabilidade. Cf. Zygmunt Bauman. *A Modernidade Líquida*. São Paulo: Ed. Zahar, 2001.

Jean-Pierre Ryngaert referiu-se à personagem como um “carrefour de sens” (Ryngaert, 2010: 112) e ao evocar essa imagem como metáfora do termo, o autor pareceu querer chamar atenção para o movimento, o trânsito e a existência da pluralidade de sentidos que anima o estatuto da personagem na atualidade.

É a partir deste quadro histórico e teórico instável que a idéia de personagem passou a ser pensada em diferentes níveis seja dentro do Teatro quanto fora dele, fazendo convergir conceitos, hibridizando idéias e incorporando teorias, notadamente no campo da reflexão sobre as categorias teatrais à luz da pós-modernidade.

O declínio do conceito de *personagem* caminhou na contramão da ascensão de uma nova categoria artística surgida ao longo do século XX, a *performance*, cujos impactos modificaram substancialmente a produção e apreciação do fenômeno teatral, e para irmos ainda mais longe, a própria expressividade humana.

Recebida com grande entusiasmo especialmente a partir da década de 70, a palavra *performance* – do verbo inglês *to perform* – indica uma ação, uma forma de realizar, de fazer e possui sentido muito mais amplo do que a idéia de representação. Sua designação se refere ao produto da ação criativa do ator (neste caso *performer*) autônomo, livre e gestor do seu processo de trabalho e construção da cena. Conforme explica Pavis (2014) a *performance* indica um tipo de ação que não possui ligação direta com a realidade nem com a cena que pretende invocar.

A aparição da *performance* foi acompanhada de uma ampla e profunda transformação dos elementos constituintes da arte cênica que foi obrigada a alterar seus métodos de funcionamento e representação. O efeito desse fenômeno gerou uma cadeia de modificações estruturais que atingiram por sua vez o trabalho do ator, neste contexto visto como *performer*.

A transposição do ator para o *performer* constituiu o paradigma no qual assenta grande parte das mudanças estruturais e substanciais que impactaram a nova forma de se fazer e

pensar o teatro na contemporaneidade. Enquanto a idéia de *representação* remete para o fingimento executado pelo ator em cena¹⁰⁴, a idéia de *performance*¹⁰⁵ remete para a ação compartilhada. Hans Thiers Lehmann (2007) afirma que o ator do teatro pós-dramático difere da tradição clássica na medida em que sua *ação* – e não *atuação* – não busca representar um papel mas oferecer sua presença em cena para contemplação.

Ao examinar os conceitos *performance* e *performatividade*, *teatro* e *teatralidade*, Josette Féral (1998; 2012) desmembra conceitos, cria categorias e propõe que as ações humanas, em sua generalidade, podem ser vistas e interpretadas como *performances*. Na trajetória de teóricos que aproximam a cena teatral da cena humana a autora reflete tanto sobre as ações humanas como expressões performáticas, quanto sobre a *performance* em sua dimensão sócio-humana. Sua análise alude aos movimentos estéticos surgidos a partir dos anos 60 na convergência conceitual no novo teatro, definido por ela como *Performativo* (Féral, 1998). Neste, o ator é um *performer* e a personagem é substituída por uma “estética da presença” (Féral, 2012: 209).

Antes de Féral, Eugenio Barba (2012) contemplou o trabalho do ator dentro de uma perspectiva performativa ligada à inter e multiculturalidade no quadro de um trabalho definido pelo autor como Antropologia Teatral. Combinando Estudos Culturais e teatralidades, Barba propôs um gênero de teatro baseado na mixturalidade de elementos estéticos e culturais. Esta culturalização do procedimento técnico do ator encontra ressonância no texto de Mauss “As Técnicas do Corpo”, incluído na sua obra *Antropologia e Sociologia* (1996), onde o autor reflete sobre o conjunto de maneiras, técnicas e utilizações do corpo segundo sua modelização cultural. Por sua vez, Barba interessa-se pelas diferentes

¹⁰⁴ O filósofo e dramaturgo francês Denis Diderot refere que o trabalho dos atores consiste no fato de que “a ilusão é seu bem comum” (*l’illusion est leur but commun*). Cf. Denis Diderot, *De la Poesie Dramatique*. Paris: Ed. Espace 34, 2005, 437.

¹⁰⁵ O termo *Performance* designa um conjunto de análises e práticas que tiveram lugar especialmente na Inglaterra e Estados Unidos dos anos 70. Cabe ressaltar que sua utilização varia conforme o contexto. No cenário inglês e norte-americano sua utilização é vasta e comporta tanto a ação, quanto o fazer e o comportamento. No contexto francês sua utilização é mais estritamente teatral e ligada à *mise-en-scène*. Cf. Pavis, 2014.

possibilidades de trânsito cultural suscetíveis de serem vividas e experienciadas pelo ator e de que modo essa vivência poderia implicar uma nova forma de presença cênica, definida por ele como *pré-expressividade*. Nesse âmbito, Barba defende que na base das diferentes formas de expressão individual e coletiva existe um comportamento construído na relação entre os sujeitos e a cultura. A partir dessa premissa, a Antropologia Teatral pensou os sujeitos em sua extracotidianidade no contexto da formalização estética e artística das representações organizadas tradicionais¹⁰⁶.

É no contexto de princípios teóricos que aproximam teatro, espetáculo, ritual e representações coletivamente organizadas que aparecem novas formas de pensar a expressividade humana não apenas dentro do quadro do teatro formal, mas da vida em sua espetacularidade. No âmbito dessas disciplinas o conceito de personagem ganha novos contornos se adaptando ao discurso interdisciplinar proposto para sua definição. Por ora, veremos como a ideia de personagem foi assimilada na epistemologia de três campos de análise dos fenômenos sociais. Nos anos 90, uma nova categoria disciplinar se interessou em unir diferentes campos científicos no intuito de compreender as manifestações humanas espetacularmente organizadas. Trata-se da Etnocenologia que passaremos a estudar doravante.

4.2 - Na Etnocenologia

A Etnocenologia é uma ciência ainda em fase de consolidação e desenvolvimento, cuja aparição se deu durante conferência internacional realizada na Maison des Sciences de l'Homme, em Paris, no ano de 1995. O contexto do seu aparecimento está ligado a dois eventos: 1) o multiculturalismo incorporado pelas teorias científicas, estéticas e artísticas

¹⁰⁶ O encenador interessou-se especialmente pelas formas tradicionais do teatro oriental Nô, Kabuki, Ópera de Pequim, bem como pela dança indiana Kathakali.

desde os anos 70 e que ganharam força a partir da década de 90¹⁰⁷ e 2) a inter, multi e transdisciplinaridade que se disseminou entre as práticas e discursos acadêmicos do mesmo período.

Nesse ensejo, a Etnocenologia nasceu imbuída do reconhecimento e investigação das práticas, comportamento e expressões humanas organizadas, em seu diálogo com os mais variados campos do estudo das atividades humanas. Neste quadro, foi privilegiado um tipo de saber acadêmico associativo e professor de proposições científicas não-convencionais, como é o caso das Etnociências. Este princípio ligou-se à busca por um modelo epistemológico inovador bem como de um caminho metodológico que pudesse romper com os “centrismos” (Eurocentrismo, Antropocentrismo). Dessa maneira, a Etnocenologia acompanhou um movimento científico-acadêmico de ruptura que abriu caminho para aquilo que Thomas Kuhn¹⁰⁸ indicou como “rupturas revolucionárias nos estilos, gostos e estruturas institucionais” (Kuhn, 1992 *apud* Sarrazac, 2012a:18).

Por seu escopo investigativo, a Etnocenologia se voltou para as artes do espetáculo bem como sobre os diferentes exemplares da expressão humana organizada, incluídos os ritos, cerimônias, fenômenos extracodianos ou mesmo cotidianos entendidos dentro de uma abordagem espetacular.

No âmbito da pesquisa e do escopo metodológico podemos reconhecer na Etnocenologia duas grandes linhas: a francesa e a brasileira que, tanto na teoria quanto na prática, acentuam diferentemente o trato investigativo para com o objeto pesquisado.

A linha brasileira foi instituída graças aos dedicados esforços do professor Armindo Bião, falecido em 2013 mas que deixou seu legado vivamente consolidado no grupo de pesquisa GIPE-CIT da Universidade Federal da Bahia. Criado em 1994, o grupo se dedicou a

¹⁰⁷ A exemplo da Antropologia Teatral, cujo maior expoente foi a International School of Theatre Anthropology, de Eugenio Barba. Surgida na década de 80, fortemente ligada aos estudos sobre Antropologia Sócio-Cultural, esta escola propõe um modelo de pedagogia teatral voltado para o estudo do comportamento humano em situação de representação. (Pavis, 1999).

¹⁰⁸ Thomas Kuhn. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectivas, 1992.

consolidar e fortalecer a Etnocenologia em território brasileiro através de uma forte produção de estudos, artigos científicos e realização de eventos.

Em França, a Etnocenologia é representada principalmente por duas instituições: o Laboratoire d'Ehtnoscènologie, situado na Universidade Paris 8 – Saint Denis e pela Société Française d'Ehtnoscènologie – SOFETH. Seus autores mais destacados são os teóricos do espetáculo Jean Marie Pradier, Chérif Khaznadar, Jean Duvignaud e, mais recentemente, Jean François Dusigne. Essa vertente tem por característica a preocupação com a delimitação do objeto etnocenológico bem como o diálogo amplo com outros campos do saber.

Numa esmiuçada análise sobre as bases científicas da Etnocenologia, Adailton Silva dos Santos apontou as fragilidades advindas da diversidade do quadro epistemológico que a caracteriza, o que para o autor assinala uma certa falha de ordem científica:

Gilbert Rouget (1996: 44), por exemplo, fala da Etnocenologia como um discurso científico sobre a mise-en-scène das diversas etnias; enquanto que Chérif Khaznadar se atém aos aspectos da constituição sistemática de um imenso inventário de formas e práticas espetaculares, nas diversas culturas. Patrice Pavis e Armindo Bião exaltam seu caráter disciplinar, Armindo Bião (1999: 16-17), sua inserção no modelo das etnociências, em interação com disciplinas compreensivas, como a etnometodologia; enquanto Patrice Pavis (1996, p. 65; 1999, p. 152) fala mais numa ampliação das bases das análises antropológicas dos espetáculos, algo capaz de incluir os complexos aspectos próprios a cada cultura. Para Jean Duvignaud (1996; 2001), tratava-se de mais uma aventura nas sutilezas do saber antropológico; enquanto que, para Jean-Marie Pradier (1995; 1996; 1998; 2001), a perspectiva de desenvolver esse discurso a partir duma única disciplina seria incorrer em equívocos e limitações, e se atém mais à idéia genérica de uma heurística coerente, uma abordagem transdisciplinar. (Santos, 2009: 17-18)

Apesar de bem considerarmos a análise do autor, discordamos de sua crítica quanto à disparidade conceitual da Etnocenologia. Ao que nos parece, ao contrário de caracterizar um deslize, pode ser entendido como o marco paradigmático de uma disciplina “aberta” não circunscrita a algumas poucas definições. Ao invés de constituir um bloco de produção científico estruturalizante, a Etnocenologia investe no objeto pesquisado e valoriza uma metodologia adaptada às diferentes circunstâncias requeridas pela pesquisa. Nesse sentido, mais do que a criação de um *corpus* teórico rígido que orienta os resultados da ciência, o que se tem é uma ciência voltada para a pluralidade tanto dos fenômenos humanos, quanto dos

modos de análise sobre os mesmos. Essa modalidade analítica encontra eco no que indica Michel Maffesoli (1985) acerca da necessidade de se substituir ‘conceitos duros por noções moles’. É neste ponto que a crítica em relação a seu *modus operandi* bem como à definição de seu *corpus* teórico se acentuam, como Santos observa:

E assim, começa a ficar claro, pelo que vimos até aqui neste trabalho, que uma das grandes dificuldades com relação à análise da metodologia da etnocenologia é justamente o fato de que a Etnocenologia é uma disciplina que não possui ainda uma teoria definida e parece confundir objeto de estudo com os fenômenos ordinários dados à percepção. (Santos, 2009: 39)

Na tentativa de dissipar essa confusão epistemológica, Armindo Bião propõe um quadro explicativo da área de atuação da Etnocenologia bem como seu domínio e conexão com outras ciências (Bião, 2011b). Nesta classificação, Bião indica que a Etnocenologia se aproxima das ciências “interessadas na teatralidade cotidiana e na metáfora do espetáculo” (Bião, 1996: 109) com interesse no “reconhecimento da teatralidade cotidiana e da existência de fenômenos espetaculares não necessariamente artísticos” (Bião, 1996:109). A idéia de metáfora utilizada pelo autor aponta para a construção de um sistema simbólico estruturado que conecta diferentes discursos dando-lhes forma e realidade. Essa noção está relacionada com a visão de um mundo constituída pelo fenômeno da espetacularidade¹⁰⁹. A mesma expressão aparece em outros textos de Bião¹¹⁰ para designar a verve espetacular presente em grande parte das ações humanas.

No seguimento desta proposição, Bião indica três subgrupos que comportam a definição dos objetos da Etnocenologia a saber; como artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do observador (Bião, 2000:112). Numa interessante associação destas categorias às classes gramaticais (substantivo, adjetivo e advérbio) o autor promove uma interposição de conceitos na qual diferentes domínios se articulam. Essa proposição do autor é oportuna na medida em que possibilita a apreciação do fenômeno

¹⁰⁹ Cf. Guy Debord. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

¹¹⁰ Armindo Bião. “Um Trajeto, Muitos Projetos” (2007) in Id. *Etnocenologia e a Cena Baiana: Textos Reunidos*, 2009, *op.cit.*

espetacular a partir de uma escala de grau e não de sua categorização dentro do quadro das ciências humanas.

Também seriam objetos de interesse da Etnocenologia o que denominei de ritos espetaculares, ou, dito de outra forma, aqueles fenômenos apenas adjetivamente espetaculares. Esses fenômenos, sem possuírem todas as mesmas características acima descritas de modo explícito e cabal, mormente no que tange à gratuidade, ainda assim envolvem em sua realização, também concreta e coletiva, formas sociais de representação aparentadas às do teatro e da ópera, por exemplo, formas de padrões corporais ritmados, como os compartilhados com a dança e a música cênica, formas de brincadeira comunitária, assim como certos folguedos, e formas de ações coletivas envolvendo o prazer do testemunho do risco físico, como as artes circenses. É o campo dos rituais religiosos e políticos, dos festejos públicos, enfim, dos ritos representativos ou comemorativos, na terminologia de Émile Durkheim. Nesse grupo de objetos, ser espetacular seria uma qualidade complementar, imprescindível decerto para sua conformação, mas não substantivamente essencial. (Bião, 1996: 112)

Ao comentar as práticas espetaculares, Jean-Marie Pradier conclui bem este ponto da questão: “Estas práticas têm um caráter comum: o de ligar o simbólico à carne dos indivíduos, em uma estreita associação do corpo e do espírito, que lhes confere uma dimensão espetacular.” (Pradier¹¹¹ *apud* Santos, 2009: 171).

Neste estudo, a opção por trilhar caminhos etnocenológicos na análise das personagens deve-se a uma interface de campos do saber que propiciou a execução de uma metodologia analítica adaptada às necessidades da pesquisa e seu objeto. Esse tipo de abordagem proposta pela Etnocenologia favorece tanto a compreensão da pluralidade de elementos que envolvem a pesquisa, quanto a multiplicidade de sentidos que envolvem o objeto pesquisado.

Quando se pensa a personagem na ótica da Etnocenologia, o seu sentido não se limita ao campo específico do teatro formal onde se dá a representação de textos teatrais e a constituição de uma estética para caracterizar a personagem. Na apreciação etnocenológica, esta pode ser entendida como elemento que integra o conjunto das ações humanas voltados para a espetacularidade. A esse respeito, alinhamo-nos ao que indica Chérif Khaznadar¹¹²:

¹¹¹ Jean-Marie Pradier. “Etnoscénologie, Manifeste”. *Théâtre/Public*, n° 123, Paris, 1995.

¹¹² Chérif Khaznadar “Contribuição para Definição do Conceito de Etnocenologia”, in *Etnocenologia: textos selecionados*. 1999, *op.cit.*

As formas espetaculares que entram no campo da etnocenologia são aquelas que são próprias de um povo, que são a expressão particular de sua cultura, que não pertencem ao sistema codificado do teatro tradicional; as formas mestiças não excluídas do seu campo de estudo, na medida em que são reconhecidas ou adotadas pela sociedade à qual são destinadas, na qual integram-se ao patrimônio vivo, e na medida em que fazem parte do seu corpus de expressão espetacular. (Khaznadar, 1999 *apud* Santos, 2009: 198)

Apesar de não cernir um conceito específico para o termo *personagem*, ao estudar os diferentes modos de existência que compõem o quadro dos comportamentos organizados, a Etnocenologia promove aproximações interdisciplinares importantes que favorecem a reflexão de novas proposições operativas na análise dos fenômenos humanos. Compreendemos que no âmbito da pesquisa em etnocenologia se evita a utilização de categorias operativas do teatro de modo a não criar vínculos que permitam a submissão conceitual das expressões. Em geral, o pesquisador etnocenólogo utiliza a nomenclatura corrente no contexto pesquisado de modo a aplicar a ética que norteia os princípios do trabalho etnocenológico. Por nossa vez, também utilizamos a linguagem corrente na festa do Espírito Santo na identificação da personagem (Mordomo). No entanto, acreditamos que as aproximações desenvolvidas nesta tese apontam para um novo olhar sobre os ritos espetaculares e seus componentes. Este novo olhar – que aqui apenas é iniciado – vislumbra não apenas a complexidade do que podemos entender como personagem mas também a função deste elemento no contexto ritual.

Na conjuntura da hermenêutica aqui apresentada, pudemos perceber que o processo evolutivo pelo qual passou o termo “personagem” ocasionou uma amplificação conceitual em virtude de modificações ontológicas de diversas ordens. Nesse processo, a personagem pulverizou-se em fragmentos conceituais em grande parte voltados para perspectivas multiculturalistas e interdisciplinares. Dentre estas, a concepção sócio-antropológica da personagem promoveu inovações metodológicas e teóricas importantes com vistas à construção de novas epistemologias sobre a condição do homem e sua representação social.

4.3 - Na Perspectiva Sócio-Antropológica

Tanto a Sociologia quanto a Antropologia se interessaram pelos elementos da existência social/coletiva elaborados e expressos nos conteúdos simbólicos-estéticos da expressividade humana. A articulação entre estudos teatrais e estudos sociais constitui uma importante linha de acesso à compreensão da realidade e seus múltiplos sentidos. Para os autores desse campo o Teatro e suas categorias operacionais servem de método de análise à compreensão dos fenômenos sociais. Sem operarmos numa lógica historicista mas com o intuito de enumerar algumas das contribuições sócio-antropológicas sobre o assunto, traçaremos algumas formulações que utilizam o termo *personagem* para evocar aspectos da sociologia dos fenômenos humanos.

No Capítulo II de seu compêndio sócio-antropológico¹¹³ Marcel Mauss fala da noção de *personagem* como elemento de construção da pessoa social e indica a sua presença como fruto da elaboração simbólica coletiva presente em várias sociedades. Segundo o sociólogo francês, “Il en ressort évidemment que tout un immense ensemble des sociétés est arrivé à la notion de personnages, de rôle rempli par l’individu dans les drames sacrés comme il joue un rôle dans la vie familiale”¹¹⁴ (Mauss, 2013: 347). Conforme indica ainda, nos ritos negativos de magia cria-se uma espécie de limite entre as categorias sociais e místicas onde o indivíduo abdica de todas as formas de sua individualidade para não ser mais do que uma *personagem* ao serviço do pensamento religioso requisitado pelo ritual. Nesse tipo de experiência, os indivíduos abandonam a noção de *soi* (si) para, em seu lugar, tornarem possível uma alteridade que responde às necessidades do evento onde está inserida.

Mauss reflete sobre o fato de que em certas sociedades a noção de *personagem* serve como designação para o que cada um é e quer ser ante suas próprias expectativas (Mauss,

¹¹³ “Le Personnage et la Place de la Personne” in *Sociologie et Anthropologie*, 2013.

¹¹⁴ “o que se destaca evidentemente que todo um imenso conjunto de sociedades chegam à noção de personagem, de papel preenchido pelo indivíduo nos dramas sagrados assim como ele representa um papel na vida familiar.” (trad. nossa).

2013: 355). Nesse sentido, a noção é orientada de acordo com o jogo de alteridades que os sujeitos – antes de estabelecerem com a comunidade – estabelecem com sua própria subjetividade. Trata-se aqui, portanto, das múltiplas possibilidades de escolha de papéis sociais e individuais que são permitidos experimentar aos sujeitos ao longo da vida. Nessas sociedades tradicionais a relação íntima entre papel social e individual acaba por criar uma malha porosa no revestimento das funções: sejam elas particulares ou coletivas. No entanto, conforme a perspectiva apontada por Mauss, é interessante perceber que a *personagem* pode ser uma função criada na subjetividade das demandas simbólicas criadas pelo grupo social.

No sentido em que a idéia de *personagem* é orientada segundo as vicissitudes da existência social, os indivíduos são impelidos a assumir diferentes papéis de modo a entrar em conformidade com o tipo de função exigido pelo grupo. Nesse contexto vemos que a noção de pessoa e personagem se justapõem passando a designar tanto aquilo que a pessoa é em termos de individualidade, quanto aquilo que pode se tornar mediante os papéis exigidos pelo meio social.

Em *Negara, o Estado-Teatro*, Clifford Geertz (1979) analisa as estruturas de poder e funcionamento do sistema de estado balinês do século XIX a partir da metáfora de sua teatralidade. No conjunto de crenças e valores assentes na autoridade divina do rei, Geertz detecta que, tão importante quanto o poder, é a sua representação através de símbolos, mitos e rituais que reforçam e justificam sua existência. Esta representação é reconhecida pela presença de uma teatralidade que a reveste de modo a aumentar o impacto da *performance* do rei e legitimar a existência de seu poder e sua mitologia.

Se Mauss e Geertz se detiveram nas sociedades tradicionais, o também sociólogo Guy Debord optou por se ocupar das sociedades modernas pós-industriais e sua tendência para a espetacularização das formas de representação. Numa perspectiva claramente marxista, Debord (1997) denunciou aquilo que reconhece como formas esvaziadas de representação que

compõem o que o autor denomina de *Sociedade do Espetáculo*. Esta constituiria um modo de existência típica das sociedades modernas baseadas na primazia da imagem sobre a idéia e da representação sobre o conteúdo dando origem a pseudorealidades. Na compreensão sociológica de Debord, o espetáculo seria o empobrecimento da vida e das relações sociais promovidas pelo esvaziamento da afetividade e pela superficialidade de uma sociedade mediada por imagens. Segundo a definição do próprio autor, “Considerado segundo os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda vida humana, socialmente falando como simples aparência.” (Debord, 1997: 16). Deixando claramente marcada sua oposição a este modelo de sociedade, Debord diferencia o *espetacular* do *espetaculista* que seria o modo como a sociedade se relaciona com a indústria moderna. A utilização do termo *espetacular* em Debord assume uma posição deliberadamente crítica acerca de um mundo percebido pela sua aparência, embelezada de forma tendenciosa pelos meios com o intuito de impor modelos totalitários de poder e dominação ideológica.

Numa outra utilização das terminologias teatrais, em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*, Erwin Goffman (2002) estudou a vida social na perspectiva de suas representações e do jogo que lhe é implícito na condução dos procedimentos intercomunicacionais. Estas, postas em “cena” como se fosse num palco, seriam executadas por “atores” que desempenham papéis de acordo com as situações – ou cenário – onde atuam. Num profundo estudo de psicologia social onde descortina as relações entre representação e poder na sociedade, o autor examina como a performatividade pode ser uma ferramenta de adaptação e *savoir vivre*. Nos termos da temática que nos interessa, Goffman fala dos sujeitos como atores, de seu desempenho como atuação e de sua representação como personagens:

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele, e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. (Goffman, 2002: 25)

Tentando identificar os diferentes graus de variabilidade das representações sociais, incluindo-se os engodos, o cinismo, o engano e a má-fé, Goffman détem-se no ato da representação, momento no qual o *indivíduo-ator* executa sua *cena*, e, para isso utiliza uma gama de técnicas e procedimentos de forma a aumentar a qualidade de seu espetáculo.

Como acabámos de ver, a utilização de conceitos operacionais do teatro no campo dos estudos sociais preenche certos espaços abertos pela apreciação da realidade na sua dimensão estético-simbólica. A apropriação do termo *personagem* por diferentes enquadramentos epistemológicos redefiniu não apenas o conceito, mas também a forma com que se observa a presença humana nas expressões organizadas. Nela encontramos um modelo ou teoria¹¹⁵ - palavra aliás próxima à protodefinição do termo teatro¹¹⁶ - que serve para reconhecer quando e porque os indivíduos criam formas de expressão elaboradas que incluem personagens em sua composição. É com base nessa premissa que passamos a explorar a idéia de *personagem ritual* como elemento específico da espetacularidade dos ritos religiosos, notadamente a festa do Espírito Santo.

¹¹⁵ Proveniente da palavra grega theoreîn=thea (através), horós (ver). Cf. Mario Eduardo Viaro. *Manual de Etimologia do Português*. São Paulo: Globo, 2013.

¹¹⁶ Proveniente da palavra grega theastai = thea (através), tron (lugar de onde se vê). *Idem*.

Capítulo V - Personagens Rituais: As Personagens do Espírito Santo

A aproximação à ideia de personagem aqui utilizada está em consonância com a abordagem inter e transdisciplinar já bastante explicada ao longo do trabalho. Com esse destaque investimos numa compreensão da personagem a partir de elementos que a engendram enquanto tal no interior do rito, ainda que não sejam assim definidas. Essa estratégia metodológica denota um cuidado em evitar a imposição de terminologias – pois isso seria submeter o rito ao teatro – e, de outro modo, promover aproximações entre estes dois discursos simbólicos tão estreitamente ligados.

A existência de uma tipologia que indique a presença de personagens rituais no conjunto das expressões simbólicas humanas remete para a participação das instâncias imaginárias que compõem a totalidade dos processos humanos de simbolização do sagrado. Como vimos, a noção de personagem, antes de servir ao enquadramento de processos artísticos, também pode ser aplicada à definição de processos humanos em situação de expressão e face à necessidade de comunicação coletiva. De acordo com o que indica Richard Schechner:

Il est prouvé que le fait de danser, de chanter, de porter un masque et/ou un costume, de représenter d'autres humains, des animaux ou des êtres surnaturels [...] est inhérent à la condition humaine¹¹⁷. (2008: 27)

Conferir um nome específico a determinados participantes da festa significa não apenas criar uma categoria especial, mas também uma forma de existência singular, extracotidiana e adequada ao universo simbólico da festa. Na festa do Espírito Santo essa tipologia existe sob a denominação de Imperador ou Mordomo-mor e também está presente nas diversas outras personagens que aparecem nos chamados “desfiles etnográficos” durante os cortejos do *Bodo de Leite*.

¹¹⁷ “É provado que o fato de dansar, cantar, utilizar máscara e/ou figurino, de representar outros humanos, animais ou seres sobrenaturais [...] é inerente à condição humana.” (trad. nossa).

Na medida em que os actantes da Festa do Espírito Santo vivenciam o processo de construção simbólica de um outro que se situa para além do reconhecimento de si e da sua identidade, dá-se lugar à existência de uma personagem. Esta não é a “teatral”, tal como acontecia quando o ator vestia a máscara no teatro grego, mas sim “ritual” na medida em que o actante assume como máscara simbólica o conjunto de regras prescritas pelo ritual e às quais deve obedecer. Tal estado de expressão se efetiva num contexto onde a alteridade de papéis mesclam diferentes formas de *eu* ou *duplo* que é resultado de uma forma de existência que busca uma participação sobre-humana. A este respeito, Duvignaud (1983) explica que “Invocar uma atitude, um comportamento, uma pessoa imaginária, é criar uma realidade supra-real que se torna real pela comunicação que ela implica e pela mensagem recebida” (1983: 90).

Na ilha Terceira, dependendo da freguesia, as personagens podem ser denominadas *Mordomo* ou *Imperador*¹¹⁸. Naquelas que frequentámos são denominados *Mordomos* ou *Mordomas* e possuem uma hierarquia de acordo com a importância de sua função que vai de mordomo-mor a ajudante de mordomo. Essas personagens constituem mais um estatuto do que uma formalização por isso não são identificáveis segundo uma estética, mas de acordo com sua participação no ritual.

Conforme vimos em Bião (1996), os produtos da expressão humana ganham forma a partir do aparato engendrado pelas estruturas simbólicas fundadoras da teatralidade que compõem o modo de existência social. Neles são criados elementos – não necessariamente artísticos – que cumprem o papel de depositários do conteúdo promovido pelo evento coletivo. A existência de um grupo de pessoas com atribuições específicas e papéis especiais no interior da festa aponta para uma modalidade de representação coletiva interessada no jogo da alteridade e na produção desta enquanto espetacularidade. A alteridade vivida na

118 Cf. freguesia dos Altares, Angra do Heroísmo.

constituição da personagem obedece a um roteiro adequado à sua função. Esta é experimentada quando da eleição ou escolha daquele(a) que participará da festa na condição de personagem. A eleição da personagem que cumpre função no ano corrente se dá através de escolha feita pela personagem que a antecede na tradição anual da festa. Tal característica aponta para o fato de que elementos como afinidade, apreço e confiança são critérios utilizados na escolha daquele(a) que ocupará um lugar privilegiado no ritual. Visto que esta escolha é feita no término da festa do ano corrente, a personagem escolhida é investida de sua função um ano antes da realização da festa que terá sob responsabilidade. Nesta lógica, podemos pensar que a *performance* da personagem começa a partir do momento em que o actante é escolhido e simbolicamente investido de sua função no ritual. Cristina Marinho tinha 22 anos quando foi convidada para ser Mordoma-mor do Império da Rua do Conde e pediu o prazo de um mês para dar sua resposta de aceite da função. Segundo ela conta:

Eu tinha conhecimento do trabalho difícil que haveria pela frente de modo que pedi tempo para pensar. Depois, um mês após terem-me feito o convite eu disse que seria a mordoma-mor do ano de 2014. Foi então que procurei amigos e conhecidos e optei por sete por serem os sete dons do Espírito Santo.

Como podemos perceber nesta fala, a partir da escolha, tem início uma série de práticas que são postas em ação com o intuito de cumprir as atribuições devidas à função de personagem. Ações essas que vão desde a escolha da equipa de mordomos até à recolha de alimentos, donativos, realização de reuniões e eventos para angariar fundos para a festividade. Como foi visto em Mauss (2013), o resultado da elaboração simbólica coletiva em torno dos fenômenos rituais implica a criação de procedimentos destinados a produzir formas de integração indivíduo-sociedade cuja noção de personagem serve como mediação. Este processo acarreta um jogo complexo e delicado de condutas entre os membros da comunidade destinado a condicionar ambos na correta execução das funções rituais.

Para além do envolvimento vivido enquanto coletividade, existe também um grande investimento pessoal colocado em jogo a partir do momento em que se escolhe uma

personagem do Divino. Trata-se de uma outra forma de viver a existência cotidiana com ênfase na relação com o Espírito Santo e seu tempo.

Desde que fui escolhida como mordoma foi impensável dizer não. Foi uma experiência boa tanto que este ano retornei. Alterou minha vida no sentido de que temos responsabilidade, temos um ano para preparar a festa. Se calhar deixei de fazer algumas poucas atividades ou saídas à noite com amigos para poder me dedicar ao Império. Mas penso que é sempre recompensador, o Espírito Santo ajuda sempre, penso que vale a pena. (Mariana Teixeira, mordoma-ajudante, Império da Rua do Conde, 2014 e 2016)

Não se tratando de uma modificação no âmbito da estética mas da substância que altera a experiência vivida no rito, evocamos a idéia de alteridade enquanto elemento constituinte da performance desempenhada. Esta noção – que será estudada em detalhe mais adiante – parece ser a melhor indicada para designar o estado provisório experimentado pelos actantes na qualidade de personagens rituais.

No Império da rua do Conde, a escolha dos Mordomos é sinalizada com fogos de artifícios o que indica ao mesmo tempo a marca da importância dada à escolha das personagens e a construção da espetacularidade destinada ao momento. Também podemos extrair dessa leitura espetacular a indicação de Féral (1998; 2012) para quem a espetacularidade reside na experiência do viver a festa de modo coletivo. Para cada mordomo escolhido, um foguete é atirado ao ar de maneira a “comemorar o evento e avisar a freguesia sobre a quantidade dos mordomos”, informa Cristina Marinho. Esta maneira espetacular com que são anunciados os mordomos está presente em diversos momentos do ritual pelo que existe até mesmo uma função – a de fogueteiro – dedicada a este fim.

As personagens do Espírito Santo, entendidas como componentes de um rito dramático que tem por função assegurar o conjunto de crença e valores da comunidade, inserem-se dentro de um complexo conjunto de elaborações, signos, mitos e práticas que as constituem. Conforme indica Abirached (1994) essas instâncias podem definir-se nas formas do civilizacional, do social e do psicológico onde cada uma atua em campos diferentes de construção e transmissão de imagens e modos de expressão. Do ponto de vista dos valores

coletivos e sua incarnação nas atividades de expressão social, a religião, as lendas, a história e a cultura oferecem o suporte material e simbólico necessários à modelação dos fenômenos da expressão social.

Por personagem do Espírito Santo compreendemos não a pessoa enquanto indivíduo mas sua existência moldada por uma função cujos critérios refletem construções sociais e morais requeridas pelo código do ritual. Nesse sentido, nos aproximamos do que indica Hans-Thies Lehmann que, ao falar da personagem pós-dramática, define-a enquanto “instância coletiva do discurso e não *dramatis personae individual*” (Lehmann, 2007:130). Possivelmente a exposição de Lehmann leva em conta o processo de alteração conceptual que impactou a noção de personagem, inclusive teatral, nos últimos tempos.

Entretanto, assim como a personagem teatral obedece a critérios na composição de sua construção¹¹⁹, a personagem ritual é submetida à apreciação de parâmetros que qualificam sua elegibilidade. Cristina Marinho, mordoma-mor no ano de 2014 como acima mencionado, explica:

Não pode ser qualquer pessoa. Tem que ter envolvimento com a festa e fé no Espírito Santo, contribuir e estar em dia com a taxa da irmandade. Também é conveniente que seja alguém da comunidade. Tem que saber organizar as atividades culturais, as rezas do terço, a missa do domingo de Pentecostes, tirar as licenças, etc. Há muita responsabilidade, há dinheiro envolvido, há pessoas que não podem ficar desiludidas.

Dentre os critérios apontados por Cristina Marinho identificamos a importância dada à identidade social comum e partilhada como indício da prática de *communitas*, apontado por Turner (1974) como característica das relações fundadas no reforço dos laços de comunitarismo. Uma vez feita a escolha, o participante compõe a festividade no papel de organizador da festa do Espírito Santo sendo-lhe dedicada uma função bem como atribuições que devem ser seguidas conforme a tradição do rito. A obrigação no cumprimento dessa

¹¹⁹ De acordo com Pavis (1999) o estatuto da personagem teatral obedece a informações diretas (relativamente à dramaturgia) ou indiretas (relativamente à criação do ator).

função propicia um modo diferenciado de viver a experiência do sagrado e altera o modo como o actante se relaciona com a dinâmica da festa.

Quanto à sua ontologia, as personagens podem ser entendidas como arquétipos dos vários discursos simbólicos que formam o ritual. Sua existência põe em ação os mitos ligados à festa bem como sua prática de ordenação do mundo por meio da criação de um espaço-tempo provisório que condicionam seu andamento.

As personagens possuem uma biografia ligada à mitologia do ritual, seus valores e suas tradições onde identificamos pelo menos três tipos. No caso em que são Imperadores ou Mordomos evocam o passado histórico do modelo celebrativo da rainha Isabel. No caso em que são crianças coroadas, evocam o sistema de códigos morais da comunidade (pureza, inocência). No caso em que são as personagens do desfile “etnográfico”, evocam os elementos da tradição terceirense. Na figura 10 vemos um exemplo do primeiro caso. Durante cerimônia na Igreja, uma criança foi coroada com ajuda de outras crianças, fato que indica o espaço singular da criança e sua constituição no imaginário social que permeia a festa.



Figura 10. Crédito: Cristina Marinho



Figura 11. Crédito: Keyla Santana

Na figura 11 vemos personagens caracterizadas com roupas e objetos-signos evocadores do discurso histórico-cultural que consitui a trama discursiva do ritual. Essas personagens se

apresentaram durante o Bodo de Leite no intuito de pontuar o passado e as tradições remotas da sociedade terceirense.

Um dos discursos que compõem a substância da personagem ritual traça um modelo duplo: o ritual e o social, sendo que o primeiro constitui a forma adequada à cerimonialidade da festa e o segundo constitui seu *gestus social*. Esta última categoria remete para experiência do comunitarismo que a função da personagem evoca. Nela, a individualidade é substituída pelo sentido de comunidade visto que vivenciar uma personagem do Divino acaba por promover e reforçar a identidade açoriana. É, aliás, por esse motivo que durante o período das festividades há grande ocorrência de ilhéus que moram no estrangeiro e que retornam para participar nos festejos. A existência da personagem, especialmente nos momentos em que cataliza de modo mais evidente a tradição açoriana, põe em funcionamento aspectos da coletividade que são vividos de maneira individual mas também compartilhada.

O caráter duplo que envolve a substância da personagem ritual nos mobiliza para apreciação do gesto como componente da prática requisitada pela performance ritual. Nesse sentido, uma breve exposição da diferença entre gesto teatral e *gestus social* nos permite compreender qual o tipo de gesto evocado na experiência ritual das personagens.

5.1 - Gesto Teatral e *Gestus Social*

Essa breve exposição conceitual tem por objetivo colocar em relevo a apreciação de ambos não na contrariedade de suas posições, mas como presença no substrato que compõe a existência ritual e social das personagens.

Gesto teatral e *Gestus social* são duas das dimensões de que a ação humana pode, por sua natureza expressiva, revestir-se. Por gesto teatral entende-se a ação elaborada do gesto tendo em vista a apresentação de um texto ou uma idéia. Sua realização implica notadamente um momento prévio de ensaios e repetições em ordem a potencializar seu objetivo. O gesto

teatral pode impregnar-se de uma concepção mais complexa e fortemente associada ao terreno político-social passando a caracterizar-se como *gestus* social¹²⁰.

Diferentemente do gesto teatral, o *gestus* social não exige uma produção estética prevista e elaborada. A força de sua ação centra-se mais na intenção do que na expressão. A título de exemplo, foi na busca do gesto teatral enquanto *gestus* social que residiu o paradigma brechtiano do ator como apresentador do real e não como imitador do drama.

A presença do *gestus social* na sociologia do ritual e na performance das personagens atesta a singularidade de um modo de representação que, na sua espetacularidade, toca as sutilezas que revestem as alteridades e as relações intracomunitárias. Nelas, o *gestus* social é acompanhado pela teatralidade contida na apresentação das funções rituais, elas mesmas plenas de espetacularidade.

A idéia de *gestus social* pode assumir vários aspectos segundo a trama ideológica na qual está envolvida. Uma delas, nos remete para apreciação que Brecht (1996) dá ao papel social (e político) do ator de teatro. Nesse sentido, o *gestus social* se aproxima da apreciação do real, de onde, aliás, é oriundo, enquanto o gesto teatral se limita ao mundo da representação ficcional que o caracteriza.

Na compreensão de Patrice Pavis (1999), o *gestus social* pode ser entendido como um segundo plano da gestualidade humana produzido nas situações de natureza social, e sua função apenas pode ser completada mediante a atribuição de sentido criado pelo observador. Esta perspectiva considera a natureza intrínseca dos fenômenos do comportamento e da cultura, visto que é no que a história coletiva é naturalizada e escondida sob a forma de hábitos que a cultura se afirma como modelo de regularização da experiência humana. Tomemos como exemplo o ator de teatro investigado por Brecht. Nele, o *gestus social*

¹²⁰ Gestus: Conceito de origem brechtiano que designa para além do simples gesto uma atitude situada entre a ação e a palavra. Pavis, 1999: 183-184.

aparece camuflado nos esquemas mecanizados de construção da personagem e na performatização da cena através da repetição de hábitos culturalmente compartilhados. Nesses esquemas, o ator repete as fórmulas consagradas da experiência coletiva na sua performance o que acaba por inconscientemente reforçar certos valores sociais. A proposta de Brecht para inverter essa prática pautava-se pela desnaturalização da ação e pelo estranhamento da realidade através do efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) proposto pelo encenador no combate à alienação social e à ilusão cênica.

No entanto, é no sentido proposto por Deleuze (1990) que encontramos no *gestus* sua mais completa correlação com o sentido que vislumbramos nas personagens do Divino pois que escapa à concepção puramente teatral do termo para avançar nos meandros da dinâmica social.

O que chamamos de *Gestus* em geral é o vínculo ou o enlace das atitudes entre si, a coordenação de umas com as outras, mas isso só na medida em que não depende de uma história prévia, de uma intriga preexistente ou de uma imagem-ação. Pelo contrário, o *Gestus* é o desenvolvimento das atitudes nelas próprias, e, nessa qualidade, efetua uma teatralização direta dos corpos, frequentemente bem discreta, já que se faz independente de qualquer papel. (Deleuze, 1990: 231)

Essa compreensão pauta-se na experiência da interação entre os corpos produtores de *gestus* e no tipo de relação que se estabelece a partir daí. A existência coordenada de *gestus* engendrados na espetacularidade das personagens nos parece ser o ponto de ligação com a proposta de Deleuze. A produção da cena espetacular não reside na conceitualização operacional de seus termos mas na configuração ampla da experiência interpessoal mediada pela função das personagens. Nessa perspectiva, o *gestus* liberta a ação do aprisionamento da representação enquanto materialização de um enredo ou trama. Ao contrário, passa a constituir-se na produção organizada das interações de maneira semelhante como indica a Etnocenologia acerca das práticas e comportamentos humanos espetacularmente organizados.

Nas personagens do Divino, o *gestus social* tem sua existência ligada aos fenômenos de natureza sociológica que o acompanham e lhe dão significado, desde sua escolha até sua

performance durante o ritual. Fora deste, o papel social resultante do *gestus* é verificado através de uma série de revestimentos de natureza simbólica que dão importância ao actante e que acabam por diferenciá-lo socialmente dos demais membros da comunidade. Nessa ordem simbólica do mundo, podemos dividir os sujeitos em duas categorias: entre aqueles que são personagens e aqueles que o não são. Esta divisão não é apenas uma maneira de organizar a sociedade que realiza a festa, mas também funciona como um modo de caracterização de seus indivíduos, atribuindo valor à sua identidade e ligando-a aos modelos apreciados pelo grupo.

Como afirma Cristina Marinho:

Toda a gente reconhece quem foi comissão de Imperio seja como Mordomo-mor ou ajudante. Reconhecem e dizem assim: Ah! tu já foste mordoma do Império e fazem comentários assim: foi uma boa festa. Há pessoas que ainda se lembram.

O ritual do Espírito Santo completa sua função macrosocial quando é vivenciado coletivamente visto que é de sua natureza ideológica a partilha e o comunitarismo. No contexto dessa lógica de funcionamento, cada personagem por seu *gestus social* é convidada a legitimar a força da coletividade e sua pertença a essa estrutura. Na medida em que a personagem – através do bom desempenho de sua performance – efetiva sua ação enquanto *gestus social*, também legitima sua participação como membro apreciado no contexto social da freguesia.

Entre teatral e social, gesto e *gestus*, a personagem converge a ambivalência de seu estatuto na dinâmica que articula sua função em torno das categorias que orbitam na apreciação de seu gesto. Elevada a um patamar de significação particular dentro e fora da festa, a personagem do Espírito Santo é marcada por esta função, da mesma forma como alguns atores são marcados por seus papéis mais memoráveis. Na clivagem que favorece a importância da função e de seu executante é que passamos a observar o ator social implicado no processo de performatização de sua existência.

5.2 - O Actante¹²¹: Sujeito da Ação

Como definir aqueles ou aquelas que se encarregam de exercer uma função espetacular e vivenciar uma personagem? A existência de uma análise que evoca a espetacularidade dos fenômenos tem por reflexo a circunscrição de um espaço onde os que atuam nos fenômenos espetaculares ganham destaque. Dessa forma, como denominar aqueles participam das Festas do Espírito Santo na condição de personagens? Atores, actantes, participantes? Multiplicam-se as possibilidades conformemente os autores de cada campo do saber e dada a diversidade da abordagem relativamente ao uso do termo.

O processo de assimilação das informações concernentes ao jogo ritual e ao jogo teatral são semelhantes já que perpassam por processos de escolha, transformação e aquisição de competências por parte dos sujeitos envolvidos. Estados de existência, repetições, utilização correta do corpo e das emoções, bem como comportamento coletivo são alguns dos exemplos que ilustram o que estamos a referir. Nesta etapa, prosseguiremos a análise de três definições que evocam diferentes nuances acerca do lugar e do sentido que envolvem os sujeitos que cumprem função no fenômeno espetacular. Patrice Pavis (2002) evoca duas categorias para definir a função de indivíduos em situação de representação: a de ator e a de actante. Para o autor, o ator é aquele que, representando um papel ou encarnando uma personagem, se coloca no centro do evento teatral. Essa definição é amplamente estendida em função do lugar e do papel em que o ator se situa na estrutura geral da cena, função essa implicada em uma série de transformações históricas e a estas suscetível. Além de um lugar privilegiado na estrutura cênica, o ator é fundamentalmente aquele que possui a ação e cuja presença física amalgama os outros elementos da cena. Sua materialidade, evocada através da utilização do corpo, liga

¹²¹ Em sua origem o termo é emprestado da linguística e servia para identificar papéis narrativos que obedeciam a uma mesma distribuição de personagens. Cf. Vincent Jouve. "Pour une Analyse de l'Effet-Personnage". *Littérature*, n° 85, 1992. Também Buonfitto se serve da nomenclatura na denominação da estrutura ficcional da cena teatral. Cf. Matteo Buonfitto. "A Cinética do Invisível", *Revista Sala Preta*, 2002.

esses mesmos elementos ao espectador e nesse sentido o ator é também um “*corps conducteur*” (Pavis, 1996).

O reconhecimento formal de um indivíduo enquanto ator implica um processo de formação e profissionalização que lhe oferece os meios necessários para o desempenho desta função. Esses meios são viabilizados mediante uma estrutura de aprendizado teórico-prático orientada no sentido de aperfeiçoar no ator a utilização do corpo, da voz, da dinâmica no jogo cênico, dentre outros. O conjunto desses elementos configura o que se convencionou denominar de técnicas do ator e das quais este se serve quando participa no evento teatral. Essas técnicas são a matéria-prima de seu trabalho pois como indica Stanislavski¹²² (in Schechner, 2008: 451) “le but de l’acteur est de se servir de sa technique pour donner à la pièce une réalité théâtrale”¹²³. Ao longo da história, essa estrutura de profissionalização engendrou a abertura de cursos profissionais, acadêmicos, *ateliers*, estágios e toda uma rede de apoio para o desenvolvimento profissional do trabalho do ator. Insere-se ainda nesta malha formativa a existência de um escopo intelectual que lhe dá sustentação: teorias do teatro, pesquisadores, professores, críticos, etc. No caso em que o processo formativo do ator incluía a negação da representação da personagem dita ‘tradicional’ tem lugar a atividade da *performance*, quando a idéia de representação é substituída pela de criação. Entretanto, ainda que nesta versão mais contemporânea o papel do ator seja influenciado pelas teorias do drama moderno e a *performance*, cabe-lhe o estatuto de suporte do discurso. Assim como na metáfora do *Ouroboros*¹²⁴, ao tentar desvencilhar-se da cadeia de elementos da representação cada vez mais se liga a ela. Mesmo quando tenta romper com esta estrutura – caso em que é performer – ainda é o veiculador de um discurso estético e simbólico.

122 La Constrution du Personnage. Paris: Ed. Pygmalion, 1997.

123 “O objetivo do ator é de se servir de sua técnica para dar à peça uma realidade teatral”. (trad. nossa).

124 Símbolo místico representado por uma cobra que morde a própria cauda, significa o processo infinito do movimento em torno de si mesmo.

Numa trajetória diferente de representação e lugar na estrutura da cena, Pavis¹²⁵ (2002, 2011b) indica o termo *actant* para o sujeito da ação implicado numa situação, seja ela cotidiana, performática, teatral ou espetacular. Sem que tenha qualquer tipo de formação sistematizada ou objetivo claro de transmitir uma mensagem, o actante é aquele que age por força de sua função num determinado contexto. Sua ação é resultado de regras e normas do contexto social bem como de sua função dentro da engrenagem do evento. O actante não necessita de formação, seu *savoir-faire* advém da herança sócio-cultural de que faz parte, incluindo-se as regras sociais, morais, tabus e os interditos. Esses elementos são adquiridos por força da tradição que normatiza seu comportamento gestual e simbólico durante o período em que exerce sua função espetacular. Utilizando elementos da Semiologia, Pavis aponta três níveis estruturais que participam da constituição das diferentes categorias operativas relativamente às funções da representação. Para efeito de melhor visualização dos níveis que separam essas categorias, reproduzimos o quadro definido por Pavis (2002):

Niveau 3 Structure superficielle (manifestée)	Système des personnages	Acteurs	Intrigue
Niveau 2 Structure discursive (figuratif)	Modèle actantiel	Actants	Action
Niveau 1 Structure profonde Structure narrative	Structures élémentaires de la signification (carré sémiotique de Greimas, 1970)	Opérateurs logiques	Modèles logiques de l'action

Em termos de representação, existem diferenças importantes entre os atores e os actantes. Segundo Pavis o ator é aquele que “se situe au coeur même de l'événement théâtral. [...] le lien vivant entre le texte d'auteur, les directives de jeu du metteur en scène et le regard et l'écoute du spectateur”¹²⁶ (Pavis, 2002: 7). Essa afirmação reafirma o lugar privilegiado do

¹²⁵ Pavis, no entanto, utiliza a expressão para designar os diversos componentes dentro do universo de ação no drama: protagonistas, personagens de oposição, coadjuvantes.

¹²⁶ “Se situa no coração mesmo do evento teatral [...] a ligação viva entre o texto do autor, as diretivas de encenação do encenador, e o olhar e a escuta do espectador.” (trad. nossa).

ator na estrutura cênica bem como sua função de amálgama entre os diversos elementos que a compõe. Mediador entre essa estrutura e o público, do ator depende a boa construção da realidade teatral de forma a promover a verossimilhança da realidade que apresenta. Essa perspectiva enquadra suficientemente a linha divisória que queremos traçar aqui em termos de diferenciação entre atores e actantes.

Primeiramente, como indica a definição de Pavis, ator é aquele que articula as diversas categorias do teatro cujo resultado produz uma interpretação profissional desses elementos com vistas a criar uma interlocução entre estes e o público. Por sua vez, o actante articula categorias da vida social e da tradição. Sua ação é organizada para atender aos fins exigidos pela função a que está designado.

Seja no teatro representativo ou na performance, o termo ‘ator’ indica o profissional que se dedica a criação de uma personagem num modelo constitutivo que vai de dentro para fora, ou seja, dos elementos impessoais (texto, arquétipos, etc.) para os pessoais (partitura dramática do ator). Neste esquema de produção da personagem, o ator busca na experiência de sua individualidade no mundo os elementos que serão a base de criação e existência da sua personagem.

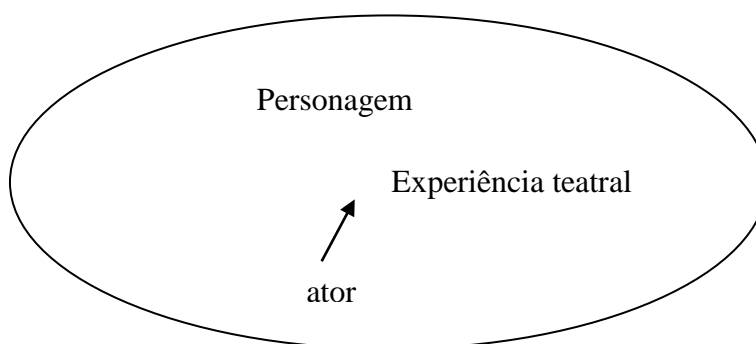


Figura A

No caso dos actantes, este processo é inverso pois o arquétipo da personagem já existe dentro do conjunto das tradições coletivas do grupo sendo apenas posta em prática quando da realização de sua *performance*. Nesse sentido, não há “criação da personagem” no sentido

teatral atribuído ao termo, mas esta é vivida enquanto experiência subjetiva da alteridade proposta pela função ritual.

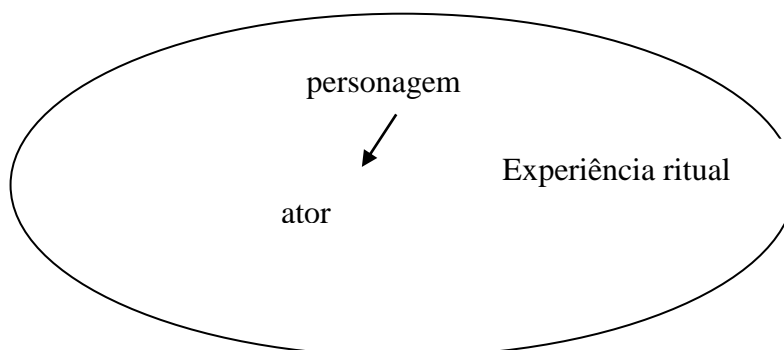


Figura B

A idéia de actante aparece também em Anne Ubersfeld (1996a) quando, ao comentar a crise da personagem e sua atomização em diferentes discursos, a autora dá ao termo um sentido de “lugar de funções” por oposição à imitação. Em sua análise da personagem enquanto estrutura sintática, Ubersfeld a situa entre dois sistemas de sintaxe: o sistema actancial (profundo) e o sistema actorial (superficial), cuja divisão evidencia os níveis de articulação entre sujeito e personagem quanto aos processos de interação simbólica entre as duas substâncias.

Também Turner (1974), ao investigar o papel dos indivíduos nos dramas rituais, detecta que nas sociedades modernas os sujeitos decidem quando de sua participação nos eventos simbólicos coletivos, como a dança e o teatro. Por sua vez, nas sociedades tradicionais os sujeitos são obrigados a efetivar sua participação em função do imperativo da cultura sobre o indivíduo. Nesse processo de individualização e especialização de papéis onde a participação no evento é condicionada pelas formas de coerção social, no primeiro caso o sujeito é ator, no segundo é actante.

Vemos em Greimas uma elaboração chave do conceito de *actante* que ultrapassa a delimitação das semânticas teatrais e se expande para o campo amplo da ação dramática. Nela, a personagem escapa ao referencial psicológico para construir-se no conjunto das ações

situadas entre os recursos amorfos (elementos da narrativa) e de forma precisa (ator).¹²⁷ No esforço por agrupar as personagens em categorias equivalentes e facilmente reconhecíveis, Greimas se apropriou do conceito de *esferas de ação* de Propp, que corresponde aos esquemas funcionais que caracterizam o sistema do actante. Para Greimas, existem seis¹²⁸ actantes que referenciam a função sintática do universo mítico humano. Este esquema actancial é geralmente aplicado na análise de narrativas, pois sua utilização permite semiologizar a estrutura que agrupa os diferentes vetores que compõem a sintaxe dramática. Atualmente simplificado, o modelo actancial é largamente utilizado na análise semiológica teatral e cinematográfica.

Na aplicação deste modelo à proposição desta pesquisa, podemos alegar que a sociedade local (Ilha Terceira e suas freguesias) constitui o actante destinador que atribui a um grupo de indivíduos (actante sujeito) a realização do objecto festividade em benefício do destinatário população. Estes sujeitos executam a ação em conformidade com a espetacularidade íntinseca aos processos criativos da expressão humana (actante objeto) em benefício da manutenção da tradição e da religiosidade local (actante destinatário). A constituição das personagens rituais implica ainda os actantes adjuvantes que auxiliam os sujeitos na execução das tarefas. Estas festividades constituem um exemplo onde não há actantes oponentes aos actantes sujeitos por se tratar de um objecto de desejo de toda a comunidade. As dificuldades advindas dos dispêndios financeiros, dos tabus que envolvem a má condução do ritual bem como das alterações impostas à dinâmica do rito podem prejudicar o bom andamento das ações, mas não são oponentes por não serem detentores de um querer intencional, são apenas circunstâncias adversas.

¹²⁷ Cf. Oswald Ducrot. A. J. Greimas. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. In: *L'Homme*, 1966, tome 6, n°4.

¹²⁸ Mais tarde os concentra em apenas 3: actante, ator e personagem.

É com base na prerrogativa desse escopo teórico que nos permitimos a utilização do termo *actante* para denominar aqueles que participam diretamente e exercem uma função de protagonismo dentro da espetacularidade da festa do Espírito Santo.

Em ritos espetaculares como a festa do Espírito Santo, a existência de personagens implica uma separação mais ou menos limítrofe entre o que podemos classificar de participantes diretos e indiretos, ou, para usar classificação operacional que acabámos de ver, entre “actantes” e “público”. Essa divisão atende à configuração do ritual, às necessidades de seu funcionamento e ao mesmo tempo legitima a história ligada à sua mitologia. Aprioristicamente essa divisão não é hierárquica no seu sentido *latu*, no entanto, em sentido *strictu* percebemos que ela acarreta a existência do *gestus* social do actante face à comunidade. Se em outros ritos espetaculares actantes e públicos podem confundir-se em função das linhas elásticas que os separam, o mesmo não acontece nas festas do Divino onde a existência de um grupo que recebe nome e função já demarca essa separação.

No contexto da festa do Espírito Santo, os actantes, enquanto portadores de uma personagem, experimentam durante o período da festa um tipo de existência sutilmente duplicada. Nela a existência entendida em sua cotidianidade é fragilizada de modo a dar lugar à existência enquanto personagem no momento da celebração. Esse elemento é reforçado no interior da festa pela diferenciação que existe entre categorias do sagrado e do profano, estabelecendo assim parâmetros que definem como a personagem deve ou não agir. Ao acompanhar a festa vimos que, em vários momentos, assuntos pessoais eram deixados de lado por causa da função desempenhada pelos mordomos. Da mesma maneira, no *Bodo de Leite*, durante o cortejo, as personagens devem seguir a ordem do desfile sem provocar alterações em função de necessidades pessoais.

Como “representantes do Espírito Santo” esses actantes transfiguram sua simples condição de sujeito na medida em que sua presença envolve não apenas os aspectos da

religiosidade, mas também da espetacularidade da festa. Nesse sentido, tanto quanto figurar como personagem de um rito religioso, os actantes participam de um espaço limiar na estrutura simbólica da comunidade posto que simbolizam elementos de seu conjunto social. Ao referenciar discursos a personagem possui função de signo visto que sua produção alude a convenções tecidas na malha da existência social. Para além desse aspecto, a personagem manifesta pensamentos, convicções ou ideias que correspondem a propriedades comuns instituídas pela comunicação e seu significado.

5.3 - A Personagem como Signo

Como foi dito na Introdução desta Tese, além de aproximações teóricas e incursões etnográficas, nos interessa entender as personagens a partir de sua função de signo no interior do conjunto simbólico da festa. Para isso recorreremos a uma semiologia que inclua em seu processo de análise tanto a acepção sógnica da personagem teatral (Kowzan, 2005) quanto aquela que se situa fora desse eixo (Pierce, 1977). Em diálogo com diferentes proposições sobre a personagem e sua constituição enquanto signo de um discurso que lhe dá significado, tentamos encontrar nesses interstícios um lugar onde possamos introduzir os primeiros passos para uma semiologia das personagens rituais.

Antes do mais cabe situarmo-nos dentro do vasto campo teórico que concerne o estudo dos signos. Neles nos posicionamos junto à semiótica de Sanders Pierce (1977) que projeta no estudo dos signos um referencial conceptual sólido e bem estruturado ainda largamente utilizado.

Para Piece o signo constitui uma tríade de elementos que se podem reproduzir sucessivamente em três parâmetros: 1- em si mesmo, 2- em referência, 3- em significação. No contexto da análise referencial em si mesmo, o signo é organizado no funcionamento de seus

elementos internos; em referência, evoca aquilo que se relaciona externamente; e em significação denota o significado partilhado com o receptor. Além destes parâmetros, o conceito de signo pode se manifestar como índice, ícone ou símbolo.

No domínio que nos interessa, enquanto índice, o signo indicial não existe enquanto associação direta ou sobreposição de significado, mas denota a conexão entre seus elementos e lhe dá continuidade. Enquanto símbolo, o signo é absoluto na forma de sua lei. Nela, a unicidade de seu sentido não deixa margem para outro modo de interpretação. Se relacionarmos esta classificação com a festa do Espírito Santo e suas personagens rituais podemos dizer que as personagens são signo-índice na medida em que evocam os discursos social, histórico e religioso que fabricam a festa e fundam os elementos de sua tradição.

Os objetos que a acompanham (coroa do Espírito Santo, bandeira) são signos materiais com significação de símbolo, pois existem na denotação direta do sentido que representam. Retirados da mitologia produzida pelo rito, esses objetos revestem-se do sagrado que é emprestado a tudo que habita no contexto das festas sagradas. Nesse aspecto diferem das personagens rituais que, não obstante sua função ritual, não são alçadas ao patamar das coisas sagradas.



Figura 12. Crédito: Keyla Santana

Durante nossa pesquisa de campo, por ocasião dos rituais de oração que ocorriam dentro dos impérios, alguns objetos-símbolos do Espírito Santo eram beijados pelos presentes. Nesta ação convergiam tanto a fé e a adoração ao paráclito quanto a confiança depositada na sua proteção. Beijar esses objetos permite não apenas proximidade, mas também intimidade com o Divino, uma vez que o beijo é um tipo de toque mais íntimo e pessoal do que outras formas de agradecimento. Nessa intimidade permitida aos homens comuns,¹²⁹ o Espírito Santo presentifica-se por meio dos signos aceites pela comunidade como bens pertencentes ao campo do sagrado e por isso administrados como tal. Por esse motivo os objetos-signos recebem atenção e cuidados especiais sendo-lhes mesmo apropriado que sejam tratados como bens de valor incalculável em função de sua característica simbólica. A este respeito, conforme nos explicou Cristina Marinho, as coroas do Espírito Santo, principalmente, são de grande valor dada sua simbologia no contexto do rito. Durante o período das funções “é desejável que as comissões deixem uma coroa a mais para o Império de maneira a indicar que houve lucro, ou seja, que o mordomo não deu prejuízo para festa mas que, ao contrário, deixou uma herança.” (Cristina Marinho).

Seja na forma de índice ou símbolo piercianos, o signo possui natureza complexa e ambivalente já que seu sentido obedece a uma lógica interconectiva e multisintática informacional que aciona. Numa direção mais próxima ao campo da semiologia teatral, Kowzan (2005) estuda os signos a partir do conjunto gestual humano e notadamente no trabalho do ator de teatro. Segundo a classificação que estabelece, os signos podem ser divididos em *naturais e artificiais*. Os *signos naturais* constituem aqueles cujas leis são determinadas pela natureza como, por exemplo, a areia, cujo signo é praia. Entram também nesta categoria as reações humanas não controladas, tais como a tosse ou o grito. Já os *signos artificiais* são resultado das elaborações humanas, normalmente coletivas, cuja existência é

¹²⁹ Diferente do que ocorre em contextos de fé mais formalizados como, por exemplo, a Igreja onde apenas ao oficiante é permitido beijar os objetos-símbolos.

gerada pelas regras sociais e a elas está condicionada. São criados no sentido de comunicar uma idéia ou transmitir uma mensagem. Os signos artificiais são produtos da criação humana e existem na dinâmica do compartilhamento dos códigos sócio-culturais comuns. Nessa perspectiva, os ritos, assim como os elementos elaborados em função de sua existência, constituem signos artificiais na medida em que são produzidos para atender a certas demandas da ordem simbólica e expressam o desejo de produzir outras formas do real. Se olharmos o conjunto gestual das personagens notamos que são produções sógnicas ora naturais, ora artificiais. Nos momentos de grande exibição espetacular são impelidas a performatizar seus gestos enquanto nos momentos de menos demanda ritual agem conforme a naturalidade de suas ações. Essa característica do signo é explicada por Kowzan como inerente à natureza versátil e assimiladora de diversas fontes de recepção: «la signification d'un signe est donc susceptible des variations non seulement pour divers recepteurs (en synchronie ou en diachronie) mais aussi pour le même recepteur»¹³⁰ (Kowzan, 2005: 53).

A festa do Espírito Santo é estruturada num modelo multivetorial, onde cada signo forma um campo de significação em si mesmo e simultaneamente em articulação com os demais. Nesse modelo não existem hierarquias¹³¹ de valor. Cada signo, apesar de autônomo, é complementado pela existência dos demais, sem os quais mantém seu significado mas perde sua função.

A análise semiológica que acabámos de realizar implicou um exercício apurado com vistas a alcançar acuidade na observação dos elementos sógnicos que compõem a festa. Assim sendo, após termos examinado o conceito de signo aproximando-o aos interesses dessa pesquisa, vimos que estes, na forma das unidades sógnicas da festa – entre as quais figuram as personagens – constituem elementos que ordenam a estrutura espetacular das ações e

¹³⁰ “A significação de um signo é então suscetível de variações não somente por diversos receptores (em sincronia e em diacronia) mas também pelo próprio receptor.” (trad. nossa).

¹³¹ No que se diferencia do modelo semiológico teatral caracterizado pela hierarquia de seus elementos e mobilidade que reside na versatilidade móvel de seu significante. Cf. Kowzan, 2005.

organizam a narrativa do ritual. Vivendo na liminaridade entre o que é profano e o que é sagrado, as personagens realizam gestos que se inserem entre os naturais e os artificiais em que cada ação desenvolvida tem a responsabilidade de conviver com o sagrado que a acompanha.

Dada sua multivalência enquanto signo, as personagens estão em constante relação com o que lhes dá significado. Ao invés de ilhas conceituais circunscritas à sua própria existência, são como o elo de uma cadeia de sentidos que formam o todo do ritual e da coletividade que as engendra. Tadeuz Kowzan (2005) indica que na polivalência do signo sempre que há dois ou mais significados possíveis. Nas personagens do Espírito Santo podemos identificar pelo menos três referenciais que lhe podem ser atribuídos: 1 – o histórico, que o liga à narrativa de sua origem e dos modelos rituais criados na época de seu estabelecimento na ilha Terceira, 2 – o religioso, associado aos atributos do Espírito Santo e aos aspectos puramente religiosos do ritual, 3 – o moral, ligado ao conjunto de normatizações sociais valorizadas pelo grupo e exigidas para que o actante participe da festa como personagem.

Tanto na relação entre actante/personagem como na relação personagem/público existe uma escala ampla de valores em função da simbologia que é atribuída a cada uma dessas categorias. Esses valores dão provas da ligação simbólica efetiva entre as componentes do ritual e da força do discurso que as sustenta. No processo de significação do signo Kowzan (2005) indica que o valor afetivo acompanha o valor estético, ou, elaborando de outra forma, podemos compreender no valor estético o valor afetivo que o engendra. Da íntima relação entre valor estético e afetivo é que nasce a trama simbólica que permite aos seres e objetos ultrapassarem sua condição natural para se transformarem naquilo que é proposto pelo rito. Entre o objeto-referente e seu significado são produzidos espaços de afetividade que acionam, por sua vez, os dispositivos de ligação emocional coletiva, tais como a identidade sócio-cultural comum e a solidariedade. São espaços que transformam a concretude da vida em

poetização da existência alterando os campos rígidos da organização simbólica humana, como por exemplo as noções de *persona* e personagem.

5.4 - *Persona* e Personagem

Quando estão em situação de performance ritual os actantes são obrigados a alterar sua lógica de percepção e participação na realidade produzida pela festa do Espírito Santo. Nesse sentido, nos interessa perceber os meandros da subjetividade acionados pela condição vivida pela personagem ritual. No quadro ocupado por esta zona da subjetividade, a alteridade vivida pelas personagens dá espaço para reflexão sobre as questões que envolve o lugar da *persona* e da personagem no estado subjetivo vivido pelo actante. Analisar estas categorias nos permite entrever o caminho interior vivido pelos actantes da festa do Espírito Santo no momento de sua participação no ritual. Caminho este complexo em função das alteridades que implica e dos modos de existência plural que coaduna em diferentes ontologias.

Delinear a complexidade da relação entre *persona* e personagem nos ajuda a entender que a ligação entre ambas é bem mais do que uma raiz etimológica já que no espaço existente entre elas constitui-se uma relação porosa e polivalente. Conforme indica Abirached (1994) sobre a questão, dentro do universo simbólico-verbal no qual foi constituída a palavra *personagem*, além de *persona*, aparecem ainda outros dois termos; o de *character* e o de *typus* que nos dão idéia da personagem como imagem e exterioridade. Já *persona*, por sua vez, é identificada dentro do universo de signos e representações que formalizam a constituição do *eu*. Apesar de ambas integrarem a representação nos seus processos de simbolização, existem limites que delimitam o real do teatral. Por esse motivo, a idéia de *persona* não se confunde com a idéia de *personagem*, esta última fixada ao mundo da representação e a primeira ao da subjetividade.

Entretanto *persona* e personagem formam um duplo na esfera de significação seja ela teatral ou não-teatral, visto basear-se no natural humano da *representação* que corresponde a competências que são tanto teatrais quanto naturais. Como já mencionado, a configuração *persona*-personagem desenhou-se numa longa tradição de origem filosófica tendo sido extensamente analisada por Aristóteles. Relembrando o fio delineado pelo filósofo, vimos que o *charater* designava o todo das ações humanas, aquilo que define os sujeitos. Já o termo *typus* compreendia uma impressão dada ou imposta a alguém a partir de um modelo original.

Apenas no teatro do século XX é que *persona* e personagem tiveram seus respectivos significados cindidos por autores que buscaram a teatralidade do teatro, ou seja, a assunção de suas regras e dinâmicas próprias. É imbuido desta reivindicação que Rodrigo García (2002) declara:

Décrire un espace, créer des personnages, remplir le texte des indications scéniques: à ne jamais faire. Ici, les noms qui précèdent chaque phrase sont ceux des comédiens pour lesquels je suis en train de travailler [...] Il ne s'agit pas donc des personnages mas de personnes. (2002: 7)

Se concordarmos que a idéia de *persona* serve para designar uma individualidade corporal e mental, a idéia de personagem vem a acrescentar a esta individualidade um certo papel ou função em acréscimo. Em *Une Catégorie de l'Esprit Humain: la Notion de Personne Celle de Moi*¹³² Mauss parte da premissa básica de que a noção de 'eu' ligada à consciencia de si como sujeito separado corporal e subjetivamente dos demais, é comum às diversas culturas. O autor indica que "Il est évident, surtout pour nous, qu'il n'y a jamais eu d'être humain qui n'ait eu le sens, non seulement de son corps, mais aussi de son individualité spirituelle et corporelle à la fois."¹³³ (Mauss, 2013: 335).

Ao analisar os índios do Pueblo Zuñi, o sociólogo francês identificou que nesta sociedade a noção de 'eu' constituía um jogo de relações existentes entre o "eu" individual e o

¹³² In *Sociologie et Antropologie*, 2013, *op.cit.*

¹³³ "é evidente, sobretudo para nós, que nunca houve ser humano que nunca tenha tido sentido, não somente de seu corpo mas também de sua individualidade espiritual e corporal ao mesmo tempo" (trad. nossa).

“eu” requisitado pelo coletivo. Nesse jogo de forças, as tensões eram mediatizadas pelo cumprimento de papéis sociais impostos pelo coletivo ao “eu” individual. De acordo com Mauss (2013), na sociedade Zuñi – cuja organização social era feita por clãs – a noção de *persona* confundia-se com a de personagens por adquirirem papéis que refletiam a organização do clã.

Le clan est conçu comme constitué par un certain nombre de personnes, en vérité de personnages; et, d’autre part, le rôle de tous ces personnages est réellement de figurer, chacun pour sa partie, la totalité préfigurée du clan”¹³⁴. (Mauss, 2013: 339)

Essa reflexão é de especial importância na medida em que expõe a complexidade da noção de *eu* como componente da noção de si mas também como alteridade face à coletividade.

A afirmação de Mauss nos leva a crer que a atribuição de personagem dada a uma *persona* (individualidade) é feita quando há necessidade de se colocar em cena uma função social da *persona*. Nos casos em que a individualidade é levada a dar resposta a uma demanda do grupo podemos dizer que a individualidade se reveste de personagem. Cientes de que essa definição pode levar a interpretações por demais amplas, delimitamo-nos no contexto das personagens rituais da festa do Divino. Se seguirmos essa lógica, podemos pensar que essas personagens existem na medida em que individualidade dos actantes cede às demandas requisitadas pela morfologia do ritual, sendo este a narrativa da relação entre os membros da comunidade e sua história.

Em *Histoire de la Folie à l’âge Classique*, Michael Foucault (1972) observa que a necessidade de normatização social surgida a partir do século XVII favoreceu a classificação de tipos sociais ou – como denomina o autor – de “personagens”, tornando assim possível a distinção de indivíduos de acordo com suas características essenciais: o libertino, o sensual,

¹³⁴ O clã é concebido como constituído por um certo número de pessoas, na verdade de personagens; e de outra parte o papel de todas estas personagens é de realmente configurar por sua parte, a totalidade pré-configurada do clã.” (trad. nossa).

etc. Tal apropriação do termo foi utilizada no intuito de criar tipologias que pudessem potencializar as metodologias de estudos sobre o comportamento humano. A criação dessas tipologias acarretou em graves classificações sociais bem como na criação de identificações morais estigmatizantes (Foucault, 1972).

A origem em comum de ambos os termos *persona* e personagem parece ter sido ao mesmo tempo sua bênção e maldição. No primeiro caso, porque sua vasta utilização advém da força que une as duas categorias. No segundo, por causa da confusão gerada pela equivalência dos sinônimos.

Zaragoza (2006) investe na resolução da problemática de maneira simples: a personagem é ficcional, a *persona* é real. Não obstante a origem comum, correspondem a categorias distintas do modo de ser no mundo. Para o autor, quando dizemos que alguém é uma pessoa, isso denota sua existência enquanto “ser”. Já quando dizemos que é uma personagem queremos dizer que sua existência é adornada por características especiais que causam certa notoriedade. É por esta razão que uma pessoa pode vir a tornar-se personagem, mas não o contrário.

Como vimos anteriormente, na festa do Espírito Santo, a existência da personagem promove o reconhecimento social da *persona* por meio da singularização do *status* social que os mordomos adquirem no seio da comunidade. Esse elemento denota não apenas o bom cumprimento das funções ligadas ao cargo, mas um reconhecimento de que o actante reproduz e assimila corretamente os valores apreciados na festa e refletidos na sociedade. Nessa apreciação a personagem é construída com base na ficcionalidade da função social requisitada pelo rito religioso. Importante do ponto de vista do reconhecimento social, a personagem que integra o rito constitui também o modelo de caracterização da pessoa (actante) no funcionamento da sociedade local.

A Sr^a Marinho, antiga Mordoma-mor, comenta que:

Na minha gestão de mordoma-mor eu creio que sim, que fiz um bom trabalho e todos ficaram muito satisfeitos por que depois não é agradável que as pessoas fiquem a falar mal da festa. Nós fazemos as festas com muito esforço e muito trabalho para que todos possam apreciá-la bem e quererem participar nela todo ano.

Schechner indica que “le moi peut exister dans/comme un autre; le moi social ou transindividuel se présente comme un rôle ou un ensemble de rôles”¹³⁵ (Schechner, 2013: 398). Para o autor esse jogo de *personas* pode indicar em sua origem um processo que reflete uma sedimentação da marca teatral nos processos individuais e sociais dentro do que o autor define como *transportation* e *transformation*. O primeiro faz referência a experiência temporária vivida como fuga do real, como transposição para a realidade proposta pelo drama, seja ele teatral ou ritual. Já o segundo refere-se à modificação resultante da experiência vivida pelo sujeito no seio do evento teatral ou ritual, nomeadamente num estado de nova consciência individual.

Nessa perspectiva elaborada por Schechner, os actantes do Divino podem ser entendidos à partir do processo de *transportation*, uma vez que sua identidade pessoal não é substituída pela divina mas atuam em convivência, ou para usar a linguagem do próprio autor, como um “eu” e um “não-eu” (Schechner, 2013: 109). No nível profundo que toca o íntimo da sua singularidade, aquele que exerce uma função como personagem do Espírito Santo vive para além da realidade objetiva e nesse sentido é transportado/transformado.

Suzana Cabeceiras lembra com carinho a época em que foi mordoma-mor do Império da rua do Conde durante os anos 2008 e 2009: “Eu vivi aquele momento como num estado de graça. Como uma honra de poder seguir a tradição e organizar a festa. Eu tenho muito respeito pelo senhor Espírito Santo”.

Esse “estado de graça” de que fala a ex-mordoma reflete bem as linhas do que definimos enquanto transformação e que Schechner define como *transportation*, e parece ser

¹³⁵ “O eu pode existir em/como um outro; o eu social e transindividual se apresenta como um papel ou conjunto de papéis.” (trad. nossa).

o elemento que singulariza a existência da personagem pelo viés do ritual. É nessa “singularização da existência” que a *persona* é transformada em personagem já que para se enraizar na lógica do rito precisa ser admitida a partir de critérios especiais.

Na perspectiva de Schechner (2013) cada sujeito é portador de uma multiplicidade de “eu” cujas diferenças são em grau e não em natureza. Nesta configuração da existência, a organização do “eu” é conferida mediante as experiências do sujeito ante a realidade onde cada parte da experiência vivida é uma oportunidade de viver uma diferente forma de “eu”. Assim, o ambiente do trabalho, das relações pessoais, das atividades lúdicas funciona como cenários de diferentes modos de participação do “eu” revestido em personagem; social, cultural, ritual, teatral. Cada um desses cenários oferece uma combinação de signos que estruturam a permanência dos sujeitos no jogo das representações. Nas palavras de Schechner, no caso das performances rituais “[elles] apportaient un réconfort certain : les vivants, les ancêtres et les dieux jouaient en même temps à avoir été, à être et à devenir”¹³⁶ (Schechner, 2013: 399).

No caso das personagens do Divino essa hibridização de estados de existência é promovida na articulação entre diferentes tipos de eu, nomeadamente, o eu individual, o eu social, o eu histórico. Essa combinação de eus engendra a idéia de personagem que aqui defendemos, tanto por seus aspectos internos (preparação para a função e extracotidianidade) quanto externos (figurino e objetos rituais). Ela susbtancializa as compontes que elaboram as personagens nas suas variadas instâncias de produção.

É a partir da condição de *persona* enquanto possibilitadora da coexistência de mais de uma personalidade, que a existência de uma personagem ritual se torna possível de maneira autônoma e sem necessidade de se confundir com a personalidade do actante. Como indica Mauss quando de sua observação dos ritos australianos, “L’homme s’y fabrique une

¹³⁶ “[elas] trazem um certo reconforto: os vivos, os ancestrais e os deuses interpretam ao mesmo tempo o ter sido, o ser o que que será.” (trad. nossa).

personalité superposée, vrai dans le cas du rituel, feinte dans le cas du jeu”¹³⁷ (Mauss, 2013: 346). Essa reflexão reforça a importância de não se cair na perigosa armadilha de confundir as personagens do rito com as personagens do teatro. Não obstante sua evidente teatralidade, as personagens do rito são antes de mais, elementos de um drama religioso impregnado de teatralidade, porém não reduzidas a este.

As transformações sociais que imprimiram novos sentidos à idéia de personagem também afetaram a noção de *persona*. O jogo de forças que faz os sujeitos oscilarem entre individualismo e coletividade se intensifica a partir da industrialização ocidental fazendo com que as categorias de identificação da *persona* sejam cada vez mais requeridas na estrutura social contemporânea.

Ao estudar a importância da festa na liberação do aparelho psíquico individual, Duvignaud (1983) relaciona o desenvolvimento de doenças psíquicas em sociedades industriais como resultante de um processo de auto-destruição por meio do excesso de razão. Nesta linha de pensamento, a existência de um espaço (da festa, do rito) como possibilidade de variação da *persona* – e sua consequente existência enquanto personagem – permite ao humano reencontrar-se com os princípios fundamentais da complexidade de sua natureza.

Ao nos referirmos ao processo que permite a existência de estados diferenciados de subjetividade, torna-se fundamental evocar a alteridade enquanto componente dessa condição vivida pelas personagens. Nesse sentido, pelo menos três campos teóricos, a Filosofia, a Sociologia e a Psicanálise nos ajudam a entender o funcionamento desses estados múltiplos de existência formulados na combinação do eu-outro subjetivo.

¹³⁷ “O homem se fabrica uma personalidade superposta, verdadeira no caso do ritual, falsa no caso do jogo.” (trad. nossa).

5.5 - Sujeitos em Alteridade

A produção de uma lógica que separa a ordem do mundo entre experiência ritual e cotidiana implica um estado de existência também separado onde o *eu* – relativamente à *persona* – é entendido na relação com o *outro*.

Chama-se alteridade à experiência do sujeito, constituída na referencialidade expandida da sua existência em relação com o mundo. A alteridade é fundamento da representação social, sua atividade está na gênese da elaboração e funcionamento dos produtos da expressão coletivamente organizados. Nela, a ação individual inserida nos processos de vivência coletiva integra a apreciação do outro através do filtro constituído pelo *eu*.

O termo alteridade tem origem no latim *alter* sinônimo de *outro* na língua portuguesa e desde o início do século XX passou a integrar o quadro teórico-metodológico das ciências humanas. A trajetória pela qual passou o conceito de desenvolveu na linha de frente do campo científico destinado a combater posturas etnocêntricas que, até o século XIX, predominavam no estudo sobre o outro e sua cultura. (Laraia, 1993). A apropriação do termo enquanto horizonte teórico insuflou uma nova forma de relação com o Outro, baseada em princípios até então ignorados.

Largamente difundida no pensamento dos chamados “filósofos da diferença” como Heidegger, Lévinas, Deleuze e Derrida, a alteridade apresentou-se como uma nova abordagem filosófica sobre os sujeitos no horizonte ético da sua relação com o outro. Ao pensar a questão, o filósofo partiu da reflexão sobre o outro para além da totalidade imposta pelo *eu*, de modo a estabelecer um compromisso ético e justo com o outro em sua singularidade. Para explicar esta fenomenologia da alteridade, Lévinas escreveu:

A alteridade humana não deve ser pensada a partir do formalismo e da lógica pelas quais se distinguem uns dos outros os termos de toda multiplicidade onde cada um é já um outro como portador de atributos diferentes ou, na multiplicidade de termos iguais, cada um é outro do outro por sua individuação. (Lévinas, 1988: 20)

Ao propor a distinção entre *ser* e *ente* Heidegger (1988) desafiou a tradição metafísica a negar a identidade e, em seu lugar, pensar o outro a partir não do *ser* que pensa, mas a partir do *ser* que é, tendo em conta a ontologia de sua existência.

Em Derrida (1995), a alteridade foi pensada no interior dos processos constitutivos do pensamento em articulação com a linguagem. Sua crítica pesou sobre as formas tradicionais de construção da linguagem denunciada como prisão do conhecimento na medida que circunscreve sentidos e expõe relações de poder. Nesse movimento de desconstrução do sentido ‘tradicional’ do conhecimento Derrida pôs em valor a diferença como via de acesso ao conhecimento verdadeiro.

A alteridade no pensamento filosófico desdobrou-se no sentido de formular uma metafísica do transcendental assente na relação vinculada – e não separada – do Outro.

Nas Ciências Sociais, um dos primeiros a utilizar a alteridade em seus estudos foi Bronislaw Malinowski (1978). Além de inaugurar um novo método para pesquisa de campo,¹³⁸ tornou mais eficazes os já existentes ao se preocupar com a veracidade das informações sobre a realidade pesquisada. Após este pesquisador polonês, foi Clifford Gertz que provocou celeuma ao questionar o olhar colonizador da pesquisa antropológica como fruto de uma visão despersonalizada e totalizante sobre o outro.

Com relação às ciências sociais, o que isto significa é que a falta de personalidade que lhes era atribuída e frequentemente lamentada não as separa mais das outras ciências [...] livre da obrigação de erguer-se às custas da taxonomia, já que ninguém mais os ergue, os indivíduos que se consideram cientistas sociais (ou comportamentais, ou humanos, ou culturais) podem agora moldar seu trabalho de acordo com as necessidades que estes apresentem. (Geertz, 1978: 35)

O paradigma criado por Geertz alterou o modo de funcionamento que conduzia o olhar sobre o outro que passou a ser orientado na escala do macro ao micros social. Entretanto, a nosso ver, a maior contribuição deste autor foi quanto ao entendimento de que importa menos a interpretação direta dos fenômenos quanto a “teia de significados” que envolve sua

¹³⁸ Ao invés dos intermediários (missionários, negociantes) como era feito à época.

atividade simbólica. Essa formulação foi de grande importância enquanto instrumento de observação do Outro a partir de um “entre-lugar” no qual as formas elementares do referencial cultural de origem não conduzam os meandros da análise.

Na segunda metade do século XX, estas contribuições foram aproveitadas pela Psicanálise de modo a refletir a alteridade no interior da (inter)subjetividade vivida pelo sujeito na experiência com o outro.

Apesar de não aparecer de maneira explícita em sua obra, Freud investiu sistematicamente no reconhecimento da alteridade enquanto consitutinte da relação do sujeito com o seu *self*. Em *O Mal estar na Civilização* (1976) o autor reflete sobre o sentido da vida e ao fazê-lo evoca a superficialidade dos padrões sociais que habitam o jogo das relações de vinculação homem-mundo. Ao direcionar sua atenção para a natureza do processo civilizacional, distingue dois propósitos: o de proteção e o de ajustamento, o primeiro no que concerne aos perigos oferecidos pela natureza e o segundo na relação entre os homens, o que a nosso ver incorre na reflexão sobre alteridade. Para Freud o elemento cultural seria uma das formas de apaziguamento desta última sobre a agressividade que caracteriza o instinto humano (Freud, 1976: 34).

Foi, todavia, em Lacan¹³⁹ que a elaboração do Outro ganhou contornos mais definidos ao ponto de introduzir uma nova concepção sobre o sujeito. Lacan pensou o sujeito a partir de três aspectos: o imaginário, o simbólico e o real que para ele seriam “os registros essenciais da realidade humana” (Lacan *apud* Sharinger, 2009: 45). Esses registros formariam a tríplice aliança da nossa estrutura subjetiva e funcionariam na organização dos processos de intersubjetividade, onde se inclui a alteridade. Esta alteridade, nomeada *fundamental* por Lacan, é o que diferencia o *outro* (autre) do *Outro* (Autre), em letra maiúscula para conferir o grau de sua individuação enquanto sujeito de linguagem. Este *Outro*, situado no registro

¹³⁹ Jacques Lacan. *O simbólico, o imaginário e o real*. In *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2005.

simbólico, constituiria o aspecto mais importante utilizado na convocação do eu na ligação que estabelece com o sujeito, seja ele o *outro* ou um diferente nível do *eu*.

A idéia de alteridade funda-se nos pressupostos mais íntimos das relações entre os indivíduos. Tais relações – sejam elas endo ou extraculturais - são o espaço por excelência do encontro e das trocas, mas também das tensões e dos conflitos que resultam da experiência acerca da diferença. Trata-se, portanto, de processos construídos nos substratos da história, da memória, da política e da participação social, por isso não soa estranha a frase de Benedict Anderson para que uma nação “é uma comunidade imaginada” (2008: 14).

A tradição católico-judaica elegeu a alteridade como fundamento da mística cristã que comporta a trindade sagrada: Pai, Filho e Espírito Santo. O próprio Emmanuel Lévinas, citado anteriormente, situou a alteridade enquanto fundamento teológico-filosófico baseado no reconhecimento do outro em seu encontro junto à “face de Deus” de que homem é imagem e semelhança. Princípio norteador da ideologia religiosa da festa do Espírito Santo, a alteridade católica é percebida menos por seu teor filosófico do que místico cuja percepção é simplificada pela via da fé que não comporta grandes explicações.

Em suas diferentes manifestações, a alteridade pode ser pensada como elemento constitutivo da experiência vivida pelas personagens do Espírito Santo na medida em que se presentifica a partir de três condições: a individual, a social e a mística. Na condição individual, a alteridade conserva a singularidade do sujeito, cujo *eu* pessoal é mantido, ainda que a ele seja adicionada uma nova forma de existência vivida na forma da personagem ritual. Na condição social, a alteridade é produzida no contexto das expectativas recíprocas existentes entre a personagem ritual e a comunidade que reforça sua existência. Na condição mística, a alteridade é vivida na experiência religiosa traduzida na fé que o actante possui no Espírito Santo.

Apesar de não ser vivida em exclusividade pelas personagens, já que os outros participantes da festa também experienciam em diferentes matizes a realidade construída pelo culto, é nelas que a alteridade reveste-se em formas estéticas e comportamentais adequadas ao momento do ritual.

A alteridade vivida pelas personagens comporta a complexidade de viver o tempo do Espírito Santo na maneira singularizada pela função ritual bem como as exigências que essa prática admite: o sacrifício pessoal, o comprometimento, a responsabilidade pela correta administração do rito e o bom desempenho da performance.

Capítulo VI: Personagens em cena: Cenologia da Festa em Três Etapas

Dentro da perspectiva de ritual espetacular que vimos no Capítulo III, podemos conceber seu modelo como modo de apresentação construído a partir de *cena* que atende à espetacularidade do ritual e comunga a estética da existência vivida coletivamente. Nestas cenas, os elementos rituais adquirem aspectos mais elaborados e espetacularizados de maneira a transfigurar a realidade ordinária da vida. É dentro desta estética da apresentação que passamos à etnografia da festa a partir de três momentos em que suas personagens aparecem de modo mais espetacular.

No quadro da proposição interpretativa dos fenômenos que serão descritos, apoiamos-nos na metodologia proposta por Erwin Panofsky (1967; 1991) na interpretação dos objetos visuais. Segundo o crítico alemão existem três processos de significação nas análises visuais. O primeiro, o nível *Primário* ou *Natural* resulta da observação elementar sobre o objeto. No segundo nível, o *Secundário* ou *Convencional* existe uma associação entre a imagem e as bases imediatas da história cultural do observador. Por fim, no terceiro nível, o da *Interpretação*, tem-se o real escrutínio do objeto na tentativa de desnudar seu significado profundo. Neste último caso – aquele que mais nos interessa – a interpretação é também motivada pela leitura social sobre o fenômeno visto que engendra o jogo de interações implícito no processo de compartilhamento de bens e códigos culturais.

Seguindo o caminho descrito acima, propomos uma abordagem de nuance iconológica no contexto das três cenas escolhidas para referir a espetacularidade da festa e a função das personagens rituais. A *cena* promovida pela espetacularidade da festa reveste-se de espaço de atuação das personagens rituais e, nesse sentido, torna-se possível a abordagem iconológica panovskiana que passamos a desenvolver.

No ciclo de realização da festa do Espírito Santo, seu ritual é marcado pela execução de uma dinâmica própria e organizada em um roteiro bem estruturado tal como foi referido no Capítulo II. De acordo com a proposição desta pesquisa, passaremos agora a descrever esse

roteiro a partir das três *cen*as que consideramos como ponto alto da conjuntura espetacular da festa e onde figuram de maneira mais espetacularizada suas personagens. São elas a *Mudança de Coroa*, a *Coroação* e o *Bodo de Leite*. Esta etnografia foi realizada com base na pesquisa de campo feita nos dois impérios já citados durante os dias 8 e 18 de Maio de 2016. Fizemos ainda algumas observações de caráter mais pontual em outros impérios da cidade de Angra do Heroísmo, conforme será referido. Passemos então à descrição.

A Mudança de Coroa

Trata-se da volta da coroa do Espírito Santo para o Império na semana que antecede o Domingo de Pentecostes. Entre este e a Páscoa, as coroas do Espírito Santo passam uma semana na casa de um escolhido de forma a cumprir suas *funções*. Estas podem ser ou não realizadas em associação com outras atividades como procissões, ladainhas, coroações particulares e jantares. No final deste ciclo as coroas retornam ao Império marcando assim o início oficial de celebração das festividades do ano corrente.

A *Mudança de Coroa* assinala o início do ciclo de extracotidianidades que irá marcar as formas de existência pessoal e coletiva daqueles que participam nas festas, nomeadamente as personagens. Estas encontram na experiência de viver este momento o *début* de suas ações, desde logo com exibição de sua imagem aos demais membros da comunidade e execução da *performance* ritual.

Durante nossa visita ao império da Rua do Conde, esta *cena* da festa ocorreu no dia 08 de Maio às 19h30 na forma de cortejo que saiu da casa do Sr. Jonh Reis¹⁴⁰ até o Império. Durante este trajeto, o cortejo foi organizado em sentido de marcha. Nele, as personagens rituais caminhavam lentamente, na seguinte ordem hierárquica: primeiramente as insígnias, depois as bandeiras e, por fim, as coroas que, neste império, somam trinta e quatro. Segundo

¹⁴⁰ Açoriano emigrado para os Estados Unidos.

Cristina Gonçalves, essa ordem não é casual e demonstra os graus de importância atribuídos aos objetos do Espírito Santo bem como sua hierarquia na organização do ritual público: “o cortejo é feito na escala dos objetos do menos ao mais importante. Primeiro vão as insígnias de maneira a abrir o espaço, depois as bandeiras e por último as coroas que são as mais importantes.”

Esta *cena* teve como cenário as ruas da localidade e nela o público participou observando atentamente a passagem do cortejo e realizando discretos gestos de fé, como o sinal da cruz. Essa exibição pública é compreendida pelas personagens que, em função da espetacularidade do momento, marchavam lentamente. Não foi raro ouvirmos advertências para que o cortejo “andasse mais devagar” de maneira a que pudesse ser melhor apreciado pela platéia. Atrás do cortejo e, ao mesmo tempo de forma a limitar sua formação, seguia a filarmônica que executava músicas solenes conferindo peso à importância do momento.

Historicamente, as procissões caracterizam-se por serem exibições públicas espetaculares de um acontecimento que se mostra grandioso. Presentes em celebrações militares e civis, foram apropriadas pelos ritos católicos na propagação de poder e popularidade.

A procissão, mais do que um momento de reflexão, assumia-se, desde tempos remotos, como uma atracção, como um espectáculo. [...] imenso público nos seus percursos e davam à cidade um aspecto festivo, [...] As procissões traziam o sagrado à rua, sacralizando-a. Eram, ao mesmo tempo, actos de piedade, de regozijo e exibição (Tedim, 2001¹⁴¹ *apud* Sousa, 2013: 5)

Nas festividades para o Espírito Santo, os cortejos marcam a imponência do rito e a presença das personagens rituais, num grande momento de exibição pública e apreciação popular. As procissões definem o território físico e simbólico pertencentes à religiosidade e à espetacularidade do rito ao mesmo tempo que serve de ‘palco’ móvel na exibição pública de suas personagens. Conforme nos indica a Sr^a Ermelinda Mendes que participa no cortejo já há

¹⁴¹ José Manuel Tedim. “A procissão das procissões: a festa do Corpo de Deus”. In João Castel-Branco Pereira (coord.). *A arte efémera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

alguns anos, “é este momento em que as coroas são exibidas e para isto temos que estar bem vestidos e à altura do acontecimento”. Nesta fala percebemos que a exibição é a marca que define a performance das personagens rituais não apenas no que diz respeito às coroas como insígnias do Paracleto, mas também acerca de sua participação no rito.



Figura 13. Crédito: Cristina Marinho

A Coroação

Trata-se de um momento bastante apreciação popular realizado no Domingo de Pentecostes dentro do calendário Eucarístico da Igreja Católica. No Império da Rua do Conde, a coroação ocorreu no 15 de Maio quando às 11 horas um grupo de crianças vestidas com primor se concentrou na porta do Império. A intenção era seguir em cortejo para a paróquia local mas, dado que houve ameaça de chuva, isso não foi possível de modo que a espetacularidade da entrada das personagens juntamente com as insígnias ficou ligeiramente prejudicada. Após se dirigirem todos para a igreja, o oficiante realizou missa especial em deferência ao Espírito Santo destacando seu caráter humanista de divindade que “atua quando e como quer” (sic). Ao fim da missa, o padre convidou as crianças presentes – que evidenciavam seu protagonismo estando sentadas à frente da igreja – para serem coroadas,

uma a uma, com aspersão de água benta. Eram crianças de várias idades, desde as mais tenras, que receberam a coroa do Espírito Santo com dever de usá-la – ainda que ajudada por outras crianças – durante o cortejo de volta para o Império.

Sobre a participação das crianças neste momento fica evidente a presença dos valores que formam o imaginário popular acerca dos atributos infantis, conforme vimos anteriormente. Esses valores apreciam o estatuto infantil conforme um conjunto de preceitos sociais que caracterizam o ser humano quando este pertence à fase infantil de sua existência. São preceitos que evocam qualidades específicas ligadas ao sagrado, tais como a inocência e a pureza e que qualificam as crianças na representatividade do sagrado.

Na festa do Espírito Santo, as crianças participam em muitos momentos do ritual dada a simbologia já descrita e, por isso, sua existência é não apenas importante como igualmente desejável em alguns momentos. Apesar de não formarem uma categoria específica como os mordomos, no momento em que são requisitadas pela lógica de valores do rito também podem ser entendidas como personagens. Sua presença põe em jogo o sistema de valores apreciado pelo coletivo bem como os ideais de representação que envolvem a simbologia de seu estatuto na aproximação com o Divino. O fato de se vestirem de branco na sua maioria, vem a reforçar a idéia, validada por Nuno Gil, de que “a criança assim como o branco significam a pureza.” (sic). A *coroação* reveste-se de um ritual simbólico de forte espetacularidade visto que associa duas modalidades do fenômeno espetacular: aquele próprio do ritual da festa e aquele que pertence à espetacularidade do rito ecumênico católico. Essa soma de espetacularidades, robustecida pelo espírito comunitário vivido na experiência religiosa enquanto ato coletivo oferece uma cena profundamente emotiva, sobretudo para os participantes mais diretos.

Para nós, da família, da freguesia, é bem especial este momento. Aqui nós sentimos ainda mais próximo o Espírito Santo, porque temos o padre, a coroação e também as crianças que participam vivamente deste ato. Para nós é mais bonito colocar as crianças e elas trazem a pureza da idade infantil, então acho que é muito importante que continuem a ter as crianças na coroação da festa. (Telma Gonçalves, participante da festa)



Figura 14. Crédito: Cristina Marinho



Figura 15. Crédito: Cristina Marinho

Num sentido simbólico a coroação pode ser entendida como uma cena que apresenta o ato de investidura do poder Divino atribuído às personagens. Estes recebem a coroa, selando

assim um compromisso com sua função ritual ao mesmo tempo que legitima seu papel como representante do Divino. Tais elementos remetem para uma leitura de mundo onde o terreno e o sagrado convergem em uma só pessoa, o que por muito tempo foi a base do exercício do poder durante os regimes monárquicos. Segundo Nuno Gil:

Assim como o pão, as coroas são benzidas na Igreja, penso que de alguma maneira é fazer através da figura do padre e das crianças descer o Espírito Santo sobre todas as pessoas e claro sobretudo as crianças que vestidas no puro do branco vão “carregar” o Espírito Santo.

A colocação de Nuno, acompanhante da festa há muitos anos, apoia a força da proposição central desta Tese. Ao indicar que as crianças “carregam” o Espírito Santo, Nuno Gil chama atenção para a representação simbólica deste momento em que humanos e Divinos estão numa tal proximidade que é mesmo possível às crianças “carregá-lo”. Esse “carregar” pressupõe ao mesmo tempo uma função ritual e um estado extracotidiano de existência, já que a possibilidade de “carregar” o Espírito Santo só é permitida na estrita configuração das personagens infantis coroadas na Igreja.

Para o encenador italiano Eugenio Barba, quando está em situação de representação, o ator oferece a possibilidade de romper com as imposições do cotidiano forjadas pela cultura (Barba, 1995) criando assim um espaço de extracotidianidade. No caso das personagens da festa do Espírito Santo, notamos o oposto do que define Barba. A performance das personagens é o lugar onde mais fortemente são evidenciadas as imposições culturais do grupo já que são fruto da tradição social do grupo e ritualística da festa. Num quadro assim constituído, não há margem para construção pessoal ou improvisações no momento da *performance*, assim como qualquer ação que não esteja prescrita na ordem da tradição do ritual e suas regras cerimoniais. Comportamentos espontâneos que não estejam de acordo com a gravidade do evento são reprimidos. A *Coroação* é um dos momentos de forte participação de crianças e estas, por mal assimilarem estas regras da conduta ritual, são seguidas com atenção. Durante todo o tempo de realização da missa percebemos que as crianças são

admoestadas no sentido de adequarem seu comportamento à solenidade da eucaristia. Esse condicionamento faz parte da introdução da criança no universo espetacular do estado de personagem ritual que é chamada a integrar.

Questionados sobre a razão do ritual de coroação, muitos participantes evocam a tradição, circunstância que nos leva perceber que, o registro histórico do ritual tenha sido integrado nas formas discursivas do tipo “manda a tradição” ou “sempre foi assim”, ouvidas várias vezes durante nosso trabalho de campo. A este respeito, Nuno Gil comenta que “sobre a história, como era passado por tradição oral sofre mudanças que podem não ser as mais corretas”. Esta fala aponta para o fato de que o tempo promoveu alterações nos referenciais que fundaram a mitologia da festa. No entanto, a perda desses substratos refletem o processo dinâmico da expressão ritual humana que, para sobreviver na sua história, cria estratégias de justificação de suas ações de modo a rejuvenescer-se na lógica temporal do presente.

O Bodo de Leite

Ocorre na segunda-feira que procede imediatamente o Domingo de Pentecostes e coincide com a comemoração do dia dos Açores, feriado regional. O Bodo de leite é realizado de forma bastante homogênea entre as freguesias que nele evocam as tradições e o passado histórico local. Sua dinâmica envolve a participação de personagens rituais, devidamente caracterizadas, que desfilam em “carros de bois”¹⁴² ornamentados com diversos motivos. Durante a execução desta cena as personagens distribuem pães de massa sovada ao público presente.

É uma etapa que envolve grande espetacularidade tanto na forma de sua apresentação quanto à estrutura que separa as categorias de participação, notadamente aquela entre personagens e público. Para além disso, é ainda um momento de forte sociabilização entre

¹⁴² Pequenas carruagens puxadas por um ou mais bois.

membros da comunidade e visitantes, promovido pelo sistema de trocas e compartilhamento de bens e alimentos. Nesse sentido podemos pensar esta cena como uma grande performance social que reúne diferentes formas de sociabilidade, conforme a perspectiva apontada por autores como Féral (2012).



Figura 16. Crédito: Keyla Santana



Figura 17. Crédito: Keyla Santana

As personagens que aparecem nesta cena são múltiplas e variadas e são as únicas a apresentarem um figurino de caráter sógnico mais estético visto que inspirado nas tradições culturais ou históricas da ilha. Segundo nos informou Nuno Gil, esse figurino busca evocar as “tradições e o passado açoriano para que este não se perca na memória dos mais jovens pois é a única maneira de ficarem a saber visto que já não é mais ensinado nas escolas”. Ainda de acordo com Nuno Gil, essa era a maneira como a aristocracia local exibia sua riqueza ao enfeitar o mais luxuosamente possível os carros de bois que seguiam no cortejo.

Entretanto, no Império da freguesia de São Luis, chamou nossa atenção, durante uma rápida passagem, a presença de personagens rituais cujo figurino se diferenciava bastante daqueles que vimos em outros impérios. Curiosamente eram figurinos mais próximos dos que

usam as personagens do Espírito Santo em São Luis-Maranhão, no Brasil, onde são evocados elementos do período monárquico português¹⁴³. No contexto brasileiro, as personagens utilizam figurinos que fazem alusão à monarquia portuguesa bem como aos símbolos da autoridade portuguesa no Brasil colonial, a exemplo dos uniformes militares.

Na Ilha Terceira, o grupo supra-citado reflete uma recente configuração de realização do ritual e apresentação espetacular de suas personagens promovida pela participação do açoriano que reside no estrangeiro. A presença desse grupo nas festividades para o Espírito Santo da Terceira é explicada no âmbito de um novo estatuto da esteticidade do ritual, denominada por Leal (2007) de *Queens*. Estas, através de sua esteticidade, reproduzem um fenômeno que repercute o processo de transnacionalidade como componente da participação do açoriano emigrado no contexto das festas. Conforme explica o autor:

As *queens* são algo tipicamente americano, e são, nessa medida, uma inovação trazida pela imigração para as festas dos Açores. Porque ao mesmo tempo que os emigrantes vinham fazer festas cá, iam recriando as festas lá. Mas as festas lá sofreram um conjunto de modificações relacionadas com a influência da cultura norte-americana e uma das mais importante, mais visível, é essa introdução das *queens* no cortejo das festas¹⁴⁴.



Figura 18. Crédito: Keyla Santana



Figura 19. Crédito: Keyla Santana

Este grupo de personagens possui a mesma função ritual encontrada nas atribuições de seus homônimos dos outros impérios. No entanto, sua existência se diferencia pela modelação estética singular do figurino que os revestem. Este, é ainda mais extracotidiano do que aqueles

¹⁴³ Cf. Santana Pereira, 2014.

¹⁴⁴ Conforme entrevista concedida ao site <http://observatorioemigracao.pt/np4/1365.html>.

usados pelas personagens de outros impérios, cujo figurino, apesar de cuidadosamente dedicado à função ritual, não é criado para tal fim. As *Queens* são vestidas com figurinos especialmente confeccionados para o momento da festa constituídos de tecidos finos e ornamentos especiais. Ao denominá-las *Queens*, termo para ‘rainhas’ em inglês, Leal sanciona a existência local de um modelo de referência espetacular inspirado nos desfiles de rua norte-americanos. Este aspecto que começa a ser introduzido na festa irradia o sincretismo de sua existência nos contextos culturais afetados pela migração açoriana.

6.1 - Personagens em *Performance*

Performance Ritual

Como vimos nas linhas anteriores, ao evocar as personagens apélamos às formas de representação e *performance* que são postas em prática durante o ritual e através das quais os actantes transfiguram sua condição comum de existência. Nesse sentido, a *performance*, enquanto componente estrutural da expressão humana, é adaptada ao contexto sagrado que a produz. Passemos agora a observar os pormenores da performance das personagens na perspectiva de sua formalização e alinhamento na estrutura do rito.

A título de introdução deste tema, lembramos que nossa utilização do termo *performance* se encontra em similaridade com seu uso¹⁴⁵ no campo da Etnocnologia e da Antropologia Cultural – notadamente as *Cultural Performances*. Nestas abordagens, há o reconhecimento da prática das manifestações humanas organizadas em sua autonomia artística e estética, e não subordinada às formas canônicas do teatro. É de salientar também que, em virtude da hermenêutica envolvida na apreciação do termo, cada disciplina científica construiu sua epistemologia na apreciação do que é performance. Nesse sentido, apesar de

¹⁴⁵ Embora não unânime segundo Bião, 2011b.

referenciar algumas epistemologias optamos por aquelas que se alinham com a Etnocenologia.

No quadro da matriz etnocenológica erigida para compor a perspectiva do termo aqui referida, a palavra *performance* deve ser considerada na linha do que indica Schechner:

No século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance. Fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: Ser Fazer Mostrar-se fazendo Explicar ações demonstradas. Ser é a existência em si mesma. (Schechner, 2003: 1)

Ao revisitar o nascimento do termo bem como as diferentes vertentes teóricas que o formulam, Pradier (2013)¹⁴⁶ comemora na performance o renascimento da ação, separado em sua origem do corte epistemológico das ciências da atividade humana, mas gerado na fertilidade da busca por compreender a expressão sensível.

Em meados de 1970, o interesse de campos científicos como a Antropologia e a Sociologia por manifestações culturais e folclore permitiram a aparição de uma nova classificação no exame desses processos, denominada *cultural performances*. Dentro desses eventos se situam os acontecimentos de natureza teatral e espetacular como os jogos sociais, as cerimônias e os rituais. No contexto dos eventos de natureza cultural a *performance* organiza as diversas modalidades do fazer simbólico e estético caracterizando-se como um mosaico de formas e conteúdos igualmente plurais e díspares que articulam sujeitos em torno da realização de suas tradições.

Ao refletir sobre o processo de transformação vivido por atores, actantes e público, Schechner (2008) indica a existência de três categorias de classificação para a performance: a estética, a ritual e o drama social. Na primeira, o público acredita conscientemente no efeito de impressão produzido pelo intérprete. No drama social, as transformações decorrentes da performance são vividas de maneira generalizada. No caso da performance ritual, os actantes

146 “La Performance ou la renaissance de l’action”. Communications, vol. 92, n. 1.
Disponível: www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2710 Acedido a 20/04/2016.

ou ‘sujeitos’ como indica Schechner são transformados em personagens através da legitimação de um oficiante.

Se pensarmos essa classificação aplicada às personagens na festa do Espírito Santo vemos que fenômeno descrito por Schechner ocorre por meio de oficiantes (padre, mordomos) que, investidos de poder de legitimação da verdade, oficializam o rito e validam sua forma enquanto drama ritual.

No que diz respeito à compreensão de seu modelo geral, a *performance* das personagens é executada em função das regras do rito e de modo a atender à eficácia da relação actante-personagem. Nesse sentido, não há a construção de uma performance especialmente elaborada para expressão da personagem, mas, sim, para realização da cena ritual.



Figura 20. Crédito: Mina Ferreira

A performance da personagem ritual, em vez de estar centrada em si mesma, centra-se no conjunto de elementos da dinâmica do drama ritual que engendram sua presença. Ainda que neste processo não esteja claramente visível uma ruptura com uma atitude anterior, existe,

como vimos, um estado de alteridade que funciona como o revestimento do estar-no-mundo¹⁴⁷ e resulta tanto da sua extracotidianidade quanto da proximidade com o mundo do sagrado.

O componente simbólico intrínseco a estas situações evidencia uma natureza expressiva profundamente ligada à dimensão estético-simbólica do humano, que transcende sua existência por meio de ações espetaculares. A espetacularidade, neste caso, é o elemento que permite a concretização, bem como a união, dessas diversas dimensões envolvidas ao conectar diferentes modos de existência. A partir daí, compreendemos que a performance existe na medida em que o estar-no-mundo é sensivelmente transformado para dar lugar a uma dimensão espetacular da existência. Dessa maneira, a performance compõe a espetacularidade das personagens, situando-se sobretudo no campo das ações e comportamentos especificamente realizados para a festa e no contexto de sua realização.

O tipo de performance vivida pelas personagens é diferente do que ocorre em outras performances rituais a exemplo dos estados de incorporação¹⁴⁸, onde as noções de Eu são temporariamente substituídas pela de Outro. Na festa do Espírito Santo o que está em evidência não é o culto da personagem, mas a adoração ao Espírito Santo que sua presença materializa. Entretanto esse processo de materialização implica, porém, uma evocação e não uma substituição, visto que justapor-se ao Espírito Santo Divino não quer dizer se confundir com ele. Nesse caso, a performance sobrevive dentro dos limites do interdito que define *persona* e personagem, como vimos anteriormente, e que, em termos de representação, re-apresentam e não substituem a divindade. As personagens, ainda que investidas da função de materializar o Espírito Santo e seus dons, não existem enquanto objeto de culto da festa pois isso colocaria em risco categorias fixas da ordem simbólica humana (sagrado x profano, temporal x celeste) que não devem ser misturadas.

¹⁴⁷ Em sua ontologia da existência Heidegger diferencia o ser-no-mundo (*Dasein*) e o estar-no-mundo na relação do sujeito com a experiência do mundo. Ver: Martin Heidegger. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

¹⁴⁸ Transe ou incorporação são estados alterados de consciência que ligam o humano ao sobrenatural por via do corpo e que segundo Mauss põe os indivíduos em “comunicação com o Deus” (Mauss, 2013: 422).

Encontramos em Mauss (2013) uma explicação sobre formas de representação de divindades naquilo que o sociólogo francês denomina de “similaridade”. Aqui, ocorreria a associação de imagens dentro do processo de representação e não a substituição de uma pela outra. Nesse caso a *performance* implicaria uma justaposição de elementos que produzem a realidade do rito e que coexistem numa linguagem corporal sutil produzida no interior da festa na associação com seus símbolos e seus significados.

Tal como os atores de teatro não se confundem com suas personagens, os actantes da festa do Divino não incorporam a divindade, mas sim a evocam e com ela dividem sua presença. Esa Kirkkopelto (2008) explica que esse fenômeno denota um quadro de acontecimentos onde não há necessariamente o objetivo de uma representação consciente uma vez que a consciência da representação é suficiente para dar existência ao fenômeno.

Personagens sem fala, sua *performance* é composta nos signos que revestem sua condição simbólica e na atmosfera solene que as circunda no compartilhamento da mística que liga os sujeitos ao Espírito Santo. Num universo assim rico de sentidos, a palavra torna-se desnecessária tal como acontece em formas espetaculares de forte conteúdo ritual como o *Kathakali* indiano.

Quando falamos de representação no âmbito da performance das personagens, o que está ali implicado não contempla a reprodução de textos verbais, mas a existência de uma textualidade espetacular resultante de presença da personagem e da sintaxe sêmica da festa. Essa formulação nos convida a perceber a dramaturgia do ritual em função de sua textura simbólica em vez do que na sua textualização falada.

Se no âmbito da textualidade o processo enunciativo se preocupar em *mostrar* (Helbo, 2007), a dramaturgia espetacular caminha no sentido de evocar, uma vez que a polissemia que a sustenta torna impossível a unilateralidade de uma (de)monstração.

A performance merece ainda ser vista pelo prisma da expressão interior vivida pela personagem que, para além da espetacularidade, vive um ato de fé. Esse modelo representativo constitui a essência gestual das personagens do Divino em semelhança com a noção de “immensité intérieure” formulada por Bachelard (1989) cuja natureza profunda legitima a gravidade do que é posto em cena na apresentação do rito.

A realização da performance das personagens envolve um compartilhamento de crenças entre actantes e demais participantes da festa de modo a legitimar a força da verdade apresentada na cena ritual. Essa relação de compartilhamento está na base de muitos ritos sociais ou mágicos como demonstra Mauss (2013) que, ao encontrar a mesma estrutura em vários ritos mágicos, estabelece que há uma ligação entre o que é representado e aqueles que assistem à representação. Algo que se situa no meio entre os dois lugares simbólicos ocupados por aqueles que vivem o ritual e que se expressa na crença comum em torno dos bens simbólicos que formam o rito.

A composição coletiva das personagens do Divino indica uma ordem de funcionamento rígida que demarca funções e impõe diferenças hierárquicas como as de mordomo-mor e mordomo-ajudante. Essa ordem se afirma na oposição de estatutos e reforça o lugar das identidades que caracterizam cada actante envolvido. A referencialidade que marca a posição da personagem cria uma estrutura complexa de elementos, tal como um léxico que se organiza dentro de um conjunto semântico espetacular. Este se traduz num espaço gestual que configura um desenho das ações das personagens entre si e na sua relação com outros elementos do ritual. A produção deste espaço é levada em conta em função da materialidade tanto dos corpos quanto dos elementos físicos que compõem as personagens (objetos rituais, cenários, etc.) já que sua organização depende da relação entre todos. Ao contrário do espaço teatral que é delimitado em suas dimensões, o espaço gestual é “expansível e imprevisível” (Pavis, 2011a) pois não é associado a nenhuma forma de convenção rígida. Para Eliade, trata-

se de “[reatualizar] uma história cujos atores são deuses ou os seres semi-Divinos. Ora, a “história sagrada” está contada nos mitos. Por consequência os participantes da festa tornam-se contemporâneos dos deuses e dos seres semi-Divinos.” (Eliade, 1969: 55)

6.1.2 - Hierofania do Divino

A materialização do Divino sob a forma humana é fato antigo e presente em muitas culturas através de práticas diversas de representação e simbolização do sagrado. O panteão mitológico grego possuía deuses e deusas que eram trazidos ao mundo dos mortais através de ritos espetaculares como os mistérios de Elêusis e o culto a Dionísio.

Na teatologia cristã, o Cristo e seus apóstolos eram retratados nas *Paixões* que serviam à conversão daqueles que n’Ele viam “a face humana de Deus, sua imagem e semelhança feita para salvar os homens do pecado”¹⁴⁹. Na mitologia Africana, os *orixás* são os deuses materializados sob a forma de elementos da natureza, animais ou avatares humanos.

Ao explicar a História das Religiões, Mircea Eliade (2004) observou que sua manifestação do sagrado – denominada pelo autor “hierofania” – é um dos aspectos que constitui o pensamento religioso e serve para lhe dar materialidade. Para o autor, os homens hierofanizam de modo a conseguir transcender a objetividade do real e assim alcançar os meios de comunicação com o sagrado e viver seus efeitos.

Neste processo de materialização, humanidade e divindade se ligam, concretizando assim a essência da palavra religião, proveniente do latim *religare*, que significa religar, reunir. É neste fenômeno que se produz a existência das personagens; religar diferentes extremidades: seja do material ao espiritual, seja do presente da festa ao passado que ela

¹⁴⁹ 1 Timóteo 1:15.

evoca e ao futuro que ela projeta. A isto corresponde sua transcendência¹⁵⁰; tornar possível a presença da ausência, materializar o sensível e torná-lo real, próximo aos indivíduos, de modo que possa ser cultuado.

Esta atividade de tornar real o sagrado é um dos aspectos que constitui a existência das personagens visto que através dessa experiência o vivem e o aproximam dos demais membros da comunidade. Revelação esta que não se dá através de uma forma, mas através de uma presença humana tornada divina e vice-versa.

A materialidade do invisível é realizada por meio da presença dos actantes e da performance associada a ela, mas, além disso, destacamos um outro elemento, indicado por Nicolas Doutey¹⁵¹ como fundamental no esquema de representação do invisível: o estatuto do olho. De acordo com o autor, para que o esquema de representação seja completo é necessário que o espectador veja a personagem como uma sensorialidade que está situada além do seu olho físico. O elemento de recepção da representação do invisível é por excelência o “l’oeil spirituel”¹⁵² que associado à percepção física faz com que a atividade espectadora seja mais do que uma observação imediata, uma apreciação metafísica. Ao analisar esse fenômeno no espectador do teatro o autor indica “En tout cas, on le voit, cette conception représentationnelle de la scène est inseparable de la détermination du spectateur comme regard métaphysique, capable de saisir l’invisible.”¹⁵³ (Doutey *apud* Deguy et al., 2010: 60).

Na festa do Divino essa relação existe de modo complementar já que as personagens se efetivam no reconhecimento público que se dá a elas enquanto tal, sob a denominação de Mordomo ou Imperador. Nesse sentido podemos dizer que a espetacularidade da personagem é legitimada pela percepção espetacular oferecida pelo público que acompanha sua

¹⁵⁰ No sentido proposto por Lévinas como “esquecimento de si mesmo” (1988: 84).

¹⁵¹ Nicolas Doutey. “Une abstraction qui marche. Deux hypothèses de conceptions de la scène.” In Deguy et al. *Philosophie de la Scène*, 2010, 51-69.

¹⁵² ‘Olho Espiritual’.

¹⁵³ ‘Em todo caso, como vemos, essa percepção representacional da cena é inseparável da determinação do espectador como olhar metafísico, capaz de alcançar o invisível’ (trad. nossa).

performance e aceita a verdade da cena produzida pelo ritual. Como vimos anteriormente, a espetacularidade reside nessa relação construída de maneira coletiva e extracotidiana, sobretudo no que toca ao instante produzido pela festa. Estas relações alteram significativamente o modo como as coisas são percebidas, incluindo-se as pessoas em função do lugar e das características que assumem nesse contexto. Para Gouhier (2004) não se trata de modificar o real na sua constituição física, mas de alterá-lo a partir da percepção daquilo que se torna no ambiente sagrado do rito. Nas palavras do autor: “les perceptions m’apprennent comment une chose existe, non qu’elle existe¹⁵⁴”(Gouhier, 2004: 26).

Ao explorar a relação entre violência e sagrado, René Girard (1990) afirma que o mimetismo compõe um modo particular de apreciação do sagrado. Na base desse mimetismo reina a busca pela apropriação do sagrado através do desejo de se tornar um só, o uno ideal-típico das religiões monoteístas.

Segundo Girard, o desejo é a matriz dos processos de violência que põem em ação os mecanismos das disputas, rivalidades e tensões sociais. Nesse sentido, apenas o oferecimento de uma vítima sacrificial poderia aplacar a instabilidade provocada pelos efeitos dos conflitos. Interessante notar que Girard identifica na tradição ideológica e ritual judaico-cristã uma redefinição do processo sacrificial transformado em ato simbólico através dos ritos. Esse processo de simbolização do sacrifício teria sido uma das principais heranças do cristianismo para a sociedade ocidental, entretanto sua transposição não teria exterminado os processos violentos, ainda existentes sob formas mais sutis.

No ponto do paradigma giradiano que nos interessa destacamos: 1) O mimetismo apontado por Girard como mecanismo baseado na regulação criada pelos humanos para alcançar a divindade. O mecanismo mimético é o que permite a aproximação com o Espírito Santo através da repetição de seus atributos a exemplo da partilha e da solidariedade; 2) O

¹⁵⁴ “As percepções me ensinam como uma coisa existe, não que ela existe” (trad. nossa).

aspecto “sacrificial” implícito sob a forma de entrega pessoal e dedicação das personagens. Não se tratando de um sacrifício real, mas simbólico, este se observa no grau de esforço envolvido na realização da festa.

Podemos identificar os aspectos acima citados no esforço dispensado à realização da festa feito pelos mordomos que se ocupam de diversas atividades ao longo do ano:

Para nós há uma parte de sacrifício porque fazemos a festa com muito gosto mas como ela dura vários dias e há muitas atividades é também bastante cansativa. E também, nós não nos concentramos só nos dias da festa em Maio, há muito o que fazer ao longo de todo o ano quando fazemos os peditórios, as festas de arrecadação. (Cristina Marinho)

6.2 - Ação como Representação

A idéia de representação que evocamos na composição da performance das personagens difere da perspectiva platónica da representação como *mimesis* do real. Para Platão (1996) há diferentes tipos de realidade numa escala que varia de uma realidade mais ‘real’, portanto mais verossímil, a uma menos ‘real’, logo menos verossímil, dentre as quais a representação do real pela Arte estaria na última categoria.

As personagens do Espírito Santo produzem um modelo de representação que não busca a representação do mundo, tendo porém, como ponto de partida da sua performance o mundo visto como representação do sagrado. Neste modelo, mais importante do que a gestualidade são os sentidos que compõem cada gesto. Nesse sentido não há preocupação com a *mimesis* de um modelo específico (histórico ou social) já que não existem modelos para serem imitados. No entanto, se por um lado, as personagens não buscam a imitação de um modelo real, por outro, não escapam à repetição do modelo tradicional que constitui sua função. Nesse aspecto a tradição seria o instrumento de normatização que impede a mudança constante das regras do rito e assim promove a perenidade de sua composição.

Contudo, o quadro limitado das possibilidades de alteração não impede a existência de um sutil espaço para criação das personagens que, à sua maneira, põem em prática inovações que não alterem profundamente a dinâmica do rito. Cristina Marinho nota que:

Durante minha participação como mordoma eu decidi criar um império só de jovens, que escolhi entre os amigos aqui da freguesia. Eu pensei num grupo de sete pessoas porque são sete os dons do Espírito Santo. Isso foi uma novidade e muitas pessoas achavam que não íamos desenvolver bem os encargos da festividade, entretanto fizemos um ano muito bonito.

Cada actante é também criador no sentido em que cria uma versão particular e própria de existência de sua personagem em função da singularidade de sua experiência no rito. Ao representar o Divino o actante é criador de uma substância dramática muito íntima e sutil consubstanciada na relação entre sua fé, sua função e a experiência coletiva. Desse modo sua representação não busca reproduzir os discursos que participam de sua personagem, mas re-apresentá-los à maneira da tradição açoriana num processo dialético de reconstrução histórica e cultural vivida na experiência de cada festa.

Patrice Pavis (2011a) nos ajuda a compreender esse fenômeno ao explicar que “la représentation c’est aussi idéal que la scène re-présente, à savoir présente encore une seconde fois et rend présent ce qui était absent¹⁵⁵” (Pavis, 2011a:14). Dessa forma vemos que *representação* e *cena* são idealizações da realidade representada, ainda que na melhor das intenções em apresentá-la de modo verossimilhante. O espaço entre a representação e o objeto representada é o que permite o aparecimento de modos criativos de presença da ausência deixada pelo fenômeno originador da representação.

Cada personagem é assim moldada para atender a uma composição que se dá no campo das possibilidades discursivas que constroem o rito. Nesse sentido, sua construção apoia-se num conjunto de possibilidades onde cada actante cumpre a função de realizar o irreal ao mesmo tempo que põe em funcionamento os atributos do Espírito Santo. Essa perspectiva da

¹⁵⁵ “A representação é tão ideal que a cena re-presenta, a saber apresenta uma segunda vez e torna presente o que estava ausente.” (trad. nossa).

personagem a coloca sempre na liminaridade entre o real e o irreal, entre o mito e a realidade construída a partir dele.

Apesar de remeter ao real – histórico ou mítico – é um outro real que as personagens do Espírito Santo pretendem instaurar. Um real em conformidade com seus ideais sociais e religiosos, concretizado pelo estabelecimento de um tempo e de um espaço próprios à lógica da festa.

No quadro desses eventos em que diferentes modalidades de realidade convivem e por vezes se misturam, a expressão do real é reelaborada fato que instaura a experiência dos múltiplos reais vividos no ritual. Essa justaposição de realidades reflete-se no tipo de representação executada pelos actantes uma vez que coaduna a experiência de viver a personagem com a experiência de viver o rito como actante, ambas em simultâneo. Isso ocorre porque, como vimos, não existe substituição de um pelo outro e a experiência de representar uma personagem não anula a experiência de vivê-la na produção do rito. A função de personagem pode ser entendida também como encarnação, na perspectiva defendida por Marie-José Mondzain (2000) para quem este processo se relaciona com uma economia representacional do que é oferecido à imaginação. Essa interessante abordagem da filósofa altera o paradigma da encarnação enquanto fusão de identidades que acarreta na supressão de uma das mesmas¹⁵⁶.

Por se tratar de personagens rituais, dotadas de teatralidade mas não reduzidas a ela, as personagens do Divino apresentam uma complexidade diferente em sua constituição o que constitui sua espetacularidade. Sua performance obedece a um conjunto de causalidades existentes na dinâmica do ritual cuja existência reproduz sua tradição, o sentido comunitário e a identidade açoriana.

¹⁵⁶ No contexto da sociologia dos ritos, a encarnação é o processo pelo qual o espírito toma posse do corpo do indivíduo através de um processo catártico promovido pela ambiência do ritual (música, dança, etc.). As incorporações espirituais promovem o contato entre humanos e sagrado utilizando como canal de acesso a performance corporal dos praticantes na unificação de diférentes polaridades: céu e terra, sagrado-profano, tangível-inalcançável.

As personagens são de crucial importância no que toca a representação do Espírito Santo, caso contrário bastariam os objetos rituais para cumprir essa função. Se elas existem, indicam que os objetos cumprem os critérios da normatização que o ritual impõe e que a presença humana é matéria fundamental na representação do Divino.

Assim como a missa não pode prescindir de seu ator principal, como vimos em Dommenge¹⁵⁷, os ritos também buscam a representação do Divino não menos pela presença do humano do que pelas vias do estético que modeliza sua forma de apresentação. Da mesma forma com que o ator de teatro materializa a imaterialidade da personagem ficcional, o actante materializa os elementos simbólicos que constituem a crença no culto ao Espírito Santo. Essa busca pela materialidade do invisível faz parte das tentativas de contacto estabelecidas com os seres Divinos e se constitui como uma constante no seio de praticamente todas as religiões. A esse respeito Peter Brook comenta,

[...] tous les religions affirment que l'invisible peut être rendu visible [...] [mais] que cet invisible-visible ne se voit pas automatiquement. Il ne se voit que dans certaines conditions qui peuvent être en rapport avec certains états ou avec une certaine compréhension. (Brook, 1977: 80)

Se, no teatro, crer na personagem significa crer no trabalho desempenhado pelo ator que a representa, na festa do Divino o actante também se preocupa em ser convincente quanto ao bom desempenho dos encargos que sua função exige. Seus esforços realizam-se no sentido de cumprir com exatidão as prescrições rituais escritas nas linhas históricas da tradição local. É nesse ponto que sua performance vai além de uma representação fictícia de uma divindade. Mais do que isso, se insere no profundo sentido da existência da personagem e sua relação com o sagrado e se situa no desejo de transcender o mundo cognoscível, o que implica uma maneira de transcender também os limites da existência humana ordinária e cotidiana.

¹⁵⁷ Thomas Dommenge “Les deux corps de l’assemblée”. In Deguy et al. *Philosophie de la Scène*, 2010, 103-115.

Representar aquilo que é da ordem do sagrado exige em certa medida uma sacralização *por extensio* que toca o actante na medida em que sua existência cotidiana é transfigurada durante a performance vivida na festa. A entrada num universo sagrado acaba por transformar – ainda que minimamente – a realidade daquele que o penetra, seja objetiva ou simbolicamente. O contato com o sagrado é uma espécie de iniciação que exige compreensão e aceitação das regras que envolvem seu domínio exclusivo. A aquiescência de suas regras o separa do que é profano, portanto a boa gestão dessas regras constitui uma das maiores preocupações das personagens.

O sagrado é território de tabus¹⁵⁸ e interdições (Caillois, 1950) o que impõe a ambiguidade de sentimentos por parte de seus adeptos, ele não permite a existência de falhas ou erros e a própria existência de um cerimonial do sagrado tem em conta sua correta realização. Qualquer que seja a forma de contato estabelecida entre homens e divindades, esta é sempre marcada pelo sentimento de respeito profundo e, ao mesmo tempo, prudência por parte daqueles que depositam sua fé. Por isso não é sem risco que se toma um lugar como representante do Divino. Além do investimento de ordem material, a participação subjetiva põe em movimento múltiplas sensações pessoais que vão da alegria ao temor. Daqui deriva que a entrada no mundo sagrado implica um certo abandono das qualidades pessoais com vista a que o participante se torne mais apto para o contacto com a experiência divina. Como alerta Caillois (1950), deve-se abandonar o humano antes de ter acesso ao Divino.

Em entrevista, Mariana Teixeira, ajudante da Mordoma-Mor em 2013, deixa transparecer a dialética da relação com o sagrado. Segundo informa, sua decisão de até hoje não ter aceitado o cargo de mordoma se deve à responsabilidade que exige a função:

Eu espero um dia sim, ser mordoma-mor mas por enquanto os estudos e o trabalho não me permitem de modo que para não errar com o senhor Espírito Santo sinto que é melhor participar

¹⁵⁸ “Durkheim denomina *tabu* o conjunto de interdições rituais que produzem o efeito de evitar as perigosas consequências de um contágio mágico ao impedirem todo contacto entre uma coisa ou uma categoria de coisas, onde se supõe residir um princípio sobrenatural, e outras que não tem este mesmo caráter ou que não o tem no mesmo grau”. Caillois, 1950: 24.

ainda alguns anos como mordoma-ajudante, assim estar a preparar-me para a função que exige mais responsabilidade que é a do mordomo-mor.

6.3 – A Função do Gesto

Pavis (2011a) refere que a gestualidade pode ser entendida em sua dimensão etimológica cuja origem, advinda da palavra *gesto* está para além desta condição e se estende para o campo das modalidades presentes nas diversas maneiras de se comportar do ser humano. Nessa perspectiva, podemos entender a gestualidade como a formalização coletiva do gesto que integra a criação humana em suas diversas manifestações.

A *performance* ritual das personagens do Espírito Santo não produz uma construção gestual específica ou separada das ações naturais dos actantes, à exceção dos momentos de grande espetacularidade como a coroação, o bodo de leite e os cortejos. Em sua maioria consistem em gestos naturais, espontâneos e não-elaborados que prescindem da reprodução de uma *mimesis* ou da criação de novos modelos gestuais.

Duvignaud (1983) indica que a economia da linguagem, própria de ritos dramáticos solenes, não é casual e se opõe à exterioridade da palavra falada na condição de um signo partilhado pela compreensão coletiva dos códigos rituais. Nela, o predomínio da palavra é substituído por outras formas de comunicação – odores, cinestesia, audição, paladar – que alteram a dinâmica da interessoalidade. O autor explica,

O mito expresso em gestos é ainda mais rico que o mito narrado, não só porque ele aparenta um “como se” da existência e nos engaja na vida imaginária, mas sobretudo porque extrai o mito da linguagem e o substitui na rede de uma comunicação. (Duvignaud, 1983: 88)

Essa modalidade de *performance* possui uma configuração gestual que repousa a um só tempo na solenidade do rito e na profundidade do ato dramático de modo que possuem a gravidade quase imóvel das coisas sagradas. Conforme indica Bachelard (1989), “Dès que

nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs, nous rêvons dans un monde immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile¹⁵⁹.” (Bachelard, 1989:169).

Em função da multitude de sentidos centrifugados na experiência do estar-no-mundo da personagem, a gravidade do gesto não é formalizada numa partitura de ações, por isso um olhar menos atento poderia confundir a naturalidade de sua ação com a banalidade dos gestos naturais. Todavia, ainda que discretos, o fato desses gestos estarem inseridos no contexto do sagrado, faz com que sejam transformados pela transcendência que a atividade humana adquire quando participa da vida religiosa. O que imprime e dá significado a esses gestos é o contexto ritual no qual estão inseridos bem como a sacralidade do evento que os envolve e dos quais os gestos participam na forma de elementos estruturantes da ação ritual.

Na medida em que emprestam seus corpos como instrumentos para realização do culto ao Espírito Santo, os actantes ativam qualidades gestuais que não podem ser confundidas com a banalidade das ações diárias. Essa questão se situa num limiar que escapa ao simples reducionismo categorizante que separa as ações fabricadas das ações naturais.

O ato de segurar a coroa do Espírito Santo, *a priori*, não é diferente do ato de segurar qualquer outro objeto, no entanto, a sacralidade do signo (coroa) associada à função também sígnica da personagem, transforma a realidade do ato, dando-lhe importância sagrada. A ação que acompanha e imprime sacralidade ao gesto é própria da atividade de espetacularizar a realidade. Na imagem abaixo vemos o mordomo da festa¹⁶⁰ e o carregador da bandeira em gestualidades extracotidianas que impõem – pela seriedade do rito – um estado de presença mais adequado à função. Nela o actante torna-se mais grave e concentrado com vista ao bom desempenho de sua performance.

¹⁵⁹ “Desde que estamos imóveis, estamos além, nós sonhamos num mundo imenso. A imensidade é o movimento do homem imóvel.” (trad. nossa).

¹⁶⁰ Freguesia de Santa Luzia, 2015.

A direção que orienta o gesto nas personagens rituais é unilateral e desprovida das camadas de elaboração como ocorre na performance teatral, por exemplo. Trata-se de gestos unívocos que mostram a ação direta daquilo que realizam, por isso a proximidade com os gestos cotidianos. Nesses gestos não há um ‘algo por trás’ ou ‘para além’. Sua natureza é, nesse sentido, fenomenológico, pois implica outro modo de representação em que o gesto não é demonstração, mas, sim, *monstração*. Sua comunicação funciona na via única da transmissão da tradição, da memória do culto e da partilha ritual/cultural com os demais sujeitos sociais.



Figura 21. Crédito: Mina Ferreira

Para além da palavra dita ou declamada, existe um universo comunicacional que tem no gesto o seu referente, e que, assim como o verbo, carrega uma série de informações compreendidas e partilhadas pelo grupo. A existência desse universo gestual indica a falibilidade da palavra, sua limitação e ao mesmo tempo a existência de outros esquemas formais de entendimento.

Assim como a palavra, o corpo é um signo. Ainda que esse corpo não realize uma forma de comunicação elaborada, ainda que sua partitura de gestos e ações seja confundida com os

gestos naturais é um signo representativo de uma função ritual e espetacular construída física e simbolicamente pelo grupo. Ao que indica Eliade (1992) essa construção é pautada em processos que são resquícios tanto da história coletiva quanto de formas míticas primitivas que compuseram a origem comum do elemento humano:

Todos os comportamentos humanos foram fundados pelos deuses ou pelos heróis civilizadores *in illo tempore*: estes fundaram não somente os diversos trabalhos e as diversas formas de se alimentar, fazer amor, exprimir, etc, mas até os gestos aparentemente sem importância. (Eliade, 1992: 81)

Na festa do Espírito Santo a gestualidade das personagens pode ser entendida seja no plano de sua funcionalidade ante as necessidades práticas da performance (segurar as insígnias), seja em função de seu caráter de signo. Neste último caso, a presença da personagem evoca aquilo que não pode ser alcançado pela palavra que é assim suplantada pela mística que envolve a fé.

Nesse sentido os gestos são produtos do instante e a ele estão condicionados dentro do que Lessing¹⁶¹ chama de *l'instant prégnant* (in Bident, 2012: 18) cuja existência é composta na fertilidade da síntese imanente e efêmera do presente que articula em si mesmo o passado e o futuro. Assim o gesto deixa de pertencer às amarras do tempo diacrônico para volatilizar-se na atemporalidade dos fenômenos mágico-religiosos.

Kirkkopelto (2008: 121), ao citar Aristóteles, indica que toda a ação tem sempre um objetivo em si própria, o que a distingue das outras formas de produção humana. No gesto elaborado para a espetacularidade da ação, existe uma motivação a mais: o gesto é produzido com vistas a ser percebido como signo.

Como referimos, o conjunto gestual das personagens do Espírito Santo é produzido na discrição dos gestos naturais mas solenes que participam do evento tendo em conta a gravidade de sua natureza. Esses gestos não obedecem a um roteiro ou qualquer outra

¹⁶¹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoon*. Paris: Hermann, 1990.

indicação pré-existente, por isso não indicam uma performance gestual evidente em sua superfície. Contudo, durante a performance ritual vivida nos três momentos destacados neste estudo, percebemos que o modelo da tradição cultural obriga a uma alteração de comportamentos gestuais tendo em conta a espetacularidade do rito. Nessa dinâmica, o gesto é interpelado a auxiliar no desenho ritual espetacular oferecido aos olhos da platéia que, nesse momento, tem seu lugar definido de forma mais clara na hierarquia dos componentes que formam a cena. Desta maneira, o gesto medeia o conjunto simbólico do rito e o conjunto espetacular em sua forma de apresentação tornando assim possível a concretização do não-real.

Produtos culturais, o corpo e o gesto articulam em torno da sua presença os outros elementos que compõem a tessitura dos códigos sócio-culturais envolvidos no rito. Visto que sua ontologia não alcança sozinha a gama dos referenciais evocados pela performance, esta é, portanto, amplificada pelos elementos simbólicos que o inscrevem enquanto signo. Assim, constitui-se uma linguagem ritual própria e por isso mesmo não confundida com outras formas de linguagem estética.

Nessas personagens rituais, a *performance* dá-se menos pela existência de gestos especiais do que pelo estado de *presença* que a caracteriza o que, segundo propõe Gouhier (2002), significa um representar no sentido de trazer ao presente uma presença tornada viva por meio da ação dos actantes. O referido autor, ao refletir sobre a ambiguidade das ações no plano estético-moral, as separa em duas categorias: as boas e as más. Estas seriam estabelecidas conforme a vontade de onde são originadas e dos procedimentos e consequências perpetrados pela realização de cada uma delas. Sem distinguir essa classificação dentro de campos específicos da ação humana, Gouhier as situa conforme a intencionalidade e a correspondência que estabelecem dentro dos contextos em que são convocadas a atuar. Nesta apreciação do assunto, podemos indicar que o conjunto gestual das

personagens rituais favorece a prática de ações positivas voltadas à valorização de seu estatuto e aos benefícios que são levados à sociedade. Em geral, essas ações são produzidas a partir de comportamentos que aproximem os valores atribuídos ao Espírito Santo àqueles do corpo social. Na imagem abaixo constam faixas decorativas onde constam inscritos setes princípios valorizados pela conduta religiosa dos membros da freguesia de Santa Luzia. Esses valores são sobrepostos pela pomba representativa do Espírito Santo o que nos indica uma clara convergência de moralidades que associa os valores identitários da comunidade e os valores religiosos do Paracleto.



Figura 22. Crédito: Keyla Santana

6.4 - A “Restauração do Comportamento”

A “restauração do comportamento” é uma expressão empregue por Schechner¹⁶² para designar uma tipologia diferente de gestos e ações autónomas que são produtos de uma composição não condicionada pela experiência da realidade cotidiana.

¹⁶² Richard Schechner. “Restauração do comportamento”. In Eugenio Barba e Nicola Savarese. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.

Resultado de um longo processo social baseado nas tradições e nas mitologias, emerge não tanto como processo mas como objeto, fato que o isola dos outros grupos pertencentes ao conjunto dos comportamentos humanos. Para Schechner, o comportamento restaurado está presente em todas as expressões da atividade performática – teatral, ritual ou outra – e constitui seu epicentro. Segundo explica: “Les praticiens de ces arts, rites, medicines, présupposent que certains comportements [...] existent indépendamment des interprètes qui ‘ont’ ces comportements.”¹⁶³ (Schechner, 2008: 397). Trata-se, portanto, de uma dimensão do processo de vivência do actante em relação a sua performance ritual que é vivenciada de ‘fora para dentro’ na elipse que vai da cultura para a comunidade e da comunidade para o indivíduo. Esse aspecto da performance ritual é de grande importância na medida em que é sua marca distintiva em relação a outros tipos de performance. Semelhante qualidade de performance é baseada na separação do “eu” cujo lugar é dividido com o comportamento restaurado. Isso permite a ingerência dos elementos impostos pelas regras do ritual e da comunidade. Nas palavras do autor:

La restauration du comportement est à l’extérieur’ distante du ‘moi’, séparée, permettent ainsi d’être ‘travaillé’, changé, bien qu’elle soit ‘déjà passé’. La restauration du comportement comprend un ensemble important de possibilités d’actions : par exemple, représenter le ‘moi’ à un moment ou dans un état psychologique distant comme dans l’abréaction, évoluer dans une sphère extraordinaire de la réalité socioculturelle comme dans la Passion du Christ¹⁶⁴. (Schechner, 2008: 398)

Nesse sentido, o actante cria uma espécie de comportamento à parte, sujeito às regras e necessidades do ritual. Esse comportamento é o que permite sua participação no jogo proposto pelas regras do rito e, ao mesmo tempo, engendra sua performance. Produto

¹⁶³ Os praticantes destas artes, ritos, medicinas pressupõem que certos comportamentos [...] existem independentemente dos intérpretes que possuem esses comportamentos.” (trad. nossa).

¹⁶⁴ “A restauração do comportamento é no ‘exterior’, distante do ‘eu’, separado, permitindo assim ser ‘trabalhado’, mudado, ainda que ele seja ‘já passado’, a restauração do comportamento compreende um conjunto importante de possibilidades de ação: por exemplo representar o ‘eu’ num momento ou num estado psicológico distante como na descarga emocional evoluir numa atmosfera extraordinária da realidade sociocultural como na Paixão de Cristo.” (trad. nossa).

restaurado da sociologia do rito, esse comportamento é reproduzido visto que é produzido novamente em cada versão do roteiro imposto às personagens.

Dentro desta formulação, podemos dizer que o comportamento restaurado é o movimento repetido pelo actante para responder às solicitações exigidas pelo ritual, suas leis e regras. Na condição de comportamento repetido, os gestos dos actantes são elaborados na coletividade das demandas aplicadas ao ritual, por isso não obedecem às necessidades do actante. Este, enquanto personagem concede seu comportamento às prescrições requeridas pelo rito que, por sua vez, se apropria do funcionamento mecânico e corporal da personagem.

Podemos observar este elemento na festa do Espírito Santo ao longo do andamento do ritual quando as personagens gestualizam conforme as necessidades de sua função: segurar a coroa, caminhar nos cortejos, distribuir alimentos, etc. Tomemos como exemplo o gesto de segurar a coroa. Em primeiro lugar, trata-se de um gesto não-natural – já que é executado de acordo com uma necessidade – e destinado a sustentar um objeto ritual de grande relevo. Assim, um gesto que em outro contexto poderia ser simples – segurar algo – ganha em importância dada à natureza do objeto. Em segundo lugar, a particularidade do objeto associada à natureza espetacular da festa produz uma alteração do ato de segurar, transformando-o assim em gesto. A importância de segurar a coroa do Espírito Santo passa a ser acompanhada da ação de exibi-la para o público desejoso de vê-la, tocá-la ou beijá-la. Deste modo, o ato torna-se gesto pela alteração da função a que se destina, no caso da festa, em exibir um signo representativo do Espírito Santo. Este gesto pontual insere-se dentro de um comportamento restaurado vivido pelas personagens que devem comportar-se conforme o modelo esperado pela comunidade.



Figura 23. Crédito: Mina Ferreira

O estabelecimento desse modelo cria necessariamente um ‘modelo negativo’ que indica seu oposto. Nesse conjunto entram os comportamentos que são interditos ou indesejáveis como risos, brincadeiras ou outro que ponha em desequilíbrio o comportamento exigido para a personagem. Segundo nos informou Cristina Marinho, é desejável que durante os momentos mais solenes da festividade, a exemplo da missa no Domingo do Espírito Santo, ou nos cortejos (conforme imagem acima), sejam utilizadas roupas claras e que os comportamentos dos presentes se façam com respeito ao Espírito Santo e seriedade para com o ritual. Por esta razão, como se trata de momentos de grande deferência, é evitada a participação de crianças.

6.5 - Estado de Presença

A idéia de presença¹⁶⁵ no campo dos estudos sobre práticas espetaculares insere-se num conjunto de possibilidades epistêmicas que possuem em comum um estado de “comunicação corporal direta” (Pavis, 1999: 305) associado ao signo comunicante.

¹⁶⁵ Nossa proposição caminha num sentido diferente daquele defendido por Gumbrecht para quem a presença opõe-se à subjetividade. Cf. H.U. Gumbrecht. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, 2004.

Tema largamente discutido na esfera teatral, a presença evoca uma multitude de subcategorias: presença cênica, performativa, representacional, etc. No entanto, sua produção não é circunscrita a estes campos, visto que quando falamos de presença podemos nos referir a estados que ultrapassam a formalidade das atividades organizadas. Embora ao falarmos de presença sejamos invadidos pelo imediatismo de sua autorreferencialidade, há implícita uma comunicação entre tempo-espço, presença-ausência, personagem-público que revelam a eficácia de sua produção.

Lehman (2007) indica que o estado de presença se diferencia do tempo presente constituindo um binômio (presente x presença) cujas partes se dicotomizam conforme a natureza de experiência vivida como real ou simulacro.

Ao refletir sobre o real e o representacional, Erika Fischer-Lichte (2007¹⁶⁶) propõe duas categorias para as modalidades de participação na esfera da cena, seja ela teatral ou outra. Nessa classificação, distingue entre *ordem de representação* e *ordem da presença* o estabelecimento do duplo estatuto que constitui o objeto-signo em exibição. Para a autora, a *ordem de representação* assenta no ficcional construído pelo evento teatral enquanto a *ordem da presença* se realiza pela singularidade de seu estar-no-mundo (Fischer-Lichte, 2007: 18). Nesta última categoria, o estatuto do signo apresentado é mais complexo do que aquele da representação tendo em vista o hibridismo de elementos que o compõe. Enquanto o signo da representação decorre de uma única fonte dramaturgica (o texto), o signo da presença é gerado no cruzamento de culturas, tradições e referentes sociais que compartilham sua existência.

Encontramos na personagem do Espírito Santo uma correspondência com o *estado de apresentação* citado pela autora visto sua que presença é calcada numa utilização não-

¹⁶⁶ Erika Fischer-Lichte. "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", in M. Borowski e M. Sugiera. *Fictional realities/Real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Disponível: <http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58793> Acedido a 09/03/2016.

representacional e não-fictícia da performance ritual. Nessas personagens, a presença é uma ontologia que ultrapassa a condição existencial do modelo fenomenológico. Fragmentada em signo ritual, cultural, social, espetacular, funciona como materialidade dos discursos e imanência das substâncias simbólicas que envolvem a tradição cultural. Esta presença não implica a utilização de artifícios na tentativa de enganar o público por meio da representação de um Outro. Tampouco o recurso ao *trompe l'oeil* com vista a criar efeitos de ilusão sobre a realidade partilhada por intermédio de artificialismos de representação. Nas condições em que se apresentam, as personagens produzem um estado de presença fundado na participação humana através da experiência de viver a metáfora do rito. Dessa forma, ainda que construído no simulacro temporário da festa, o real é vivido como realidade e não como ficcionalidade.

As camadas simbólicas que atuam na conformação dessa presença são oriundas da mística e da tradição compartilhada. Sua inserção dentro de um universo espaço-temporal espetacular é o componente ideal-típico que perfaz sua apreciação também enquanto presença espetacular. Neste território, a personagem ritual é mais do que a concretude de sua existência no espaço da objetividade de sua imagem manifesta. Ela é a presença da ausência dos conteúdos compositivos do ritual performatizada na necessidade humana de se *trans-humanizar*, de transpor a barreira que define os limites entre realidade e transcendência, entre o Divino e o humano. Tal presença é a soma daquilo que está ausente por pertencer à história das coisas vividas, das dinâmicas que engendram a realidade do agora e da gestação do futuro desenhado como projeção idílica pelos componentes da festa.

No estado de presença, a personagem é o sujeito fenomenológico entendido em sua semioticidade como portador dos significados que compõem a tessitura simbólica do ritual. Nesse sentido, conecta as diferentes modalidades de ausência que participam da economia simbólica do evento ritual e na qual se inclui aquela que envolve a mística do paracleto, ele

próprio uma presença tornada hierofania por meio de símbolos da iconologia cristã e da festividade e seus personagens.

A presença se constitui na rede de significantes que emolduram a personagem em seu momento de performance e suas cenas. A existência de um espaço-tempo dedicado à festa promove uma alteração desses condicionantes com vistas a atender as premissas do ritual. Também consituem um ponto de apoio da criação da realidade pretendida pelo rito que dessa maneira cria uma ruptura com o que lhe é exterior. A construção desse tempo e desse espaço implicam elaborações coletivas distintas daquelas vividas no tempo da rotina. Não por acaso, quando formuladas para criar as condições do ritual, incorporam as aspirações que repousam no íntimo da comunidade. Por esta razão, quando emergem da criação coletiva, são repletas de uma perspectiva poética da existência.

6.6 - A Personagem em seu Lugar de Ação – A Poética do Espaço

Nesta parte da Tese procedemos à análise dos espaços que emolduram as personagens e suas ações guiados pelo olhar um tanto científico e um tanto poético sobre a relação entre o rito, os sujeitos e os lugares. Para construir esse percurso, evocamos abordagens relevantes sobre o tema, notadamente aquelas definidas por Gaston Bachelard (1989) e Arnold Van Gennep (1977). Nesta análise também convocaremos a classificação que o sociólogo brasileiro Roberto da Matta criou na análise dos diferentes vetores de significação que as sociedades elaboram sobre os espaços. Apesar de utilizar como referência o modelo social brasileiro, iremos testar essa estrutura de análise sobre o imaginário da sociedade terceirense na tentativa de perceber a existência de similaridades. Esta aproximação não é algo aleatória, mas guiada pela existência e configuração da festa do Espírito Santo no Brasil e nos Açores, o que reforça o caráter intercontinental desta pesquisa. Serão ainda destacados teóricos das artes

do espetáculo que discutem sobre o espaço na perspectiva ampla do lugar da *cena* conforme aqui apresentamos.

Um espaço é um lugar de construção composto por pelo menos duas dimensões: uma, material e, outra, imaterial. A dimensão material corresponde ao tangível, concreto, mensurável e observável. A dimensão imaterial compõe uma rede mais complexa de elementos ligados às emoções e aos sentidos. A construção do espaço material depende da ação posta em funcionamento para fabricação das formas e cores que lhe dão tangência e materialidade. A construção do espaço imaterial é realizada dentro dos espaços ilimitados da imaginação; essa capacidade humana que transforma e potencializa a relação do homem com o seu existir. A imaginação é fenômeno tão importante na construção simbólica do mundo que Bachelard (1989) declara: “l’imagination augmente la valeur de la réalité”¹⁶⁷ (1989: 25), o que indica seu valor transformativo sobre a realidade material.

A festa do Espírito Santo agrupa diferentes espaços de significação na estrutura lexical do ritual. Esses espaços são independentes, porém articulados pela dinâmica do rito de maneira a compor uma narrativa estruturada na forma de roteiro da festa e suas etapas. Cada espaço da festa constitui uma unidade significante ligada ao complexo simbólico que o completa. Para além da objetividade unívoca de sua materialidade, os espaços condensam-se em paisagens do simbólico.

Na lógica do ritual, os espaços se instituem enquanto agentes ativos na construção da cena que apresenta as personagens. Sua produção é engendrada na organização estética e simbólica que formula a espetacularidade da festa. Nela, as cenas são organizadas para construir um roteiro dinâmico dando-lhes inteligibilidade. É aí que a polivalência do ritual ganha coerência na multitude de signos que comunicam o discurso do ritual. Duvignaud

¹⁶⁷ “A imaginação aumenta o valor da realidade”. (trad. nossa).

(1983) evoca, nesse sentido, a carga história e simbólica que sobrevive na apreciação do espaço:

Relevante é o espaço geográfico que define a área de expansão dos povos e o domínio das pátrias e, sobretudo, a extensão interna triturada, manipulada, trabalhada pela atividade das sucessivas gerações que se torna, praça, templo, lugar de culto ou de mercado e em lar. Se cada civilização revela por tais meios a sua originalidade é porque existe uma relação constante entre a imagem que as coletividades humanas formulam do seu “eu” e a natureza. (1983: 36)

Essa citação nos faz refletir sobre os aspectos da alteridade que envolve não apenas a construção do espaço mas sua significação junto às coletividades. O modo de criar e significar seus espaços constitui uma prática ligada à produção de sentidos que os indivíduos executam no aperfeiçoamento da sua condição face à natureza.

Se, como indica Ubersfeld (1996b), o espaço cênico pode ser visto como a transposição de uma poética textual, podemos pensar o espaço ritual como a transposição da poética do mito. Mito este que funda a festa, a existência de seu rito e sua espetacularidade.

Em *Les Rites des Passages* (1977), Van Gennep estudou o rito e a complexidade de sua composição na lógica dos ciclos de passagem que constituem a vida individual e coletiva dos indivíduos. Nos ritos, os espaços funcionam como marcos de liminaridade. Por isso, a classificação que o autor utilizou, distinguindo *preliminar* (*separação*), *liminar* (*margem*) e *pósliminar* (*agregação*), indica o esquema estrutural criado para a organização da vida na sua relação com o espaço. Em comum, estas categorias assinalam a ciclicidade dos processos organizativos humanos marcados pelos ritos de passagem. Estes, configuram-se em estratégias de ruptura responsáveis pela criação de novos modelos de existência, preferencialmente marcados por um corte com o modelo anterior. A existência dessas estratégias exige a produção de espaços materiais e simbólicos que permitam a realização das diversas modalidades de ação dirigidas para o esquema proposto pelo ritual. É no ponto onde o espaço se caracteriza por uma ruptura, uma subversão do real e assinala a morte de uma etapa para o nascimento de outra, que o espaço comum se transforma em espetacular.

Ao pensar a sociologia dos espaços, o sociólogo brasileiro Roberto Da Matta dividiu a casa e a rua como lugares físicos e simbólicos constituídos na trama do imaginário coletivo e veículos de interpretação do pensamento popular. No estudo intitulado *A Casa e a Rua* (2003), observou que o imaginário popular brasileiro opera de diferentes maneiras na conceptualização e interação com esses espaços. A casa constitui o espaço eminentemente familiar, o abrigo da família, do sagrado, da moral, das leis e das regras, o lugar privilegiado da sociabilidade existente entre os membros ligados pela proximidade do afeto. A casa implica uma legitimidade das regras que orientam a convivência do grupo familiar e neste ponto se aproxima do mundo das leis institucionais, do poder estabelecido. Em oposição, a rua é o espaço da transgressão, do profano, onde a confusão das regras dá lugar ao permitido, daí o aspecto perigoso da rua em oposição à segurança do lar. Na composição social do que Da Matta chama de “gramática sociológica brasileira” soma-se um terceiro espaço sociológico pertencente à ordem do sobrenatural, das coisas ocultas, da fé em um outro mundo. De acordo com Da Matta, essas categorias se articulam de diversas maneiras, mas em todas elas de forma relacional posto que, mesmo se opondo, combinam-se, sobrepõem-se, mas mantêm firme a conexão entre si. Na articulação desses elementos, Da Matta indica que os ícones cristãos representem certas categorias do imaginário social onde:

O Pai é a rua, o Estado e o universo implacável das leis impessoais. O Filho é a casa com suas relações calorosas, sua humanidade e seu sentido da pessoa feita de carne e osso. E, finalmente, o Espírito Santo é a relação entre os dois, o "outro lado" do mistério. A virtude que fica no meio - em cima de um muro! (Da Matta, 2003: 17)

A formulação de Da Matta se aproxima da separação de espaços que ocorre na festa do Espírito Santo da Terceira onde pudémos observar que a dinâmica do ritual ocorre em dois macro-espços: os espaços abertos (da rua) e os espaços fechados (casa, império, Igreja). Esses espaços atuam como cenários onde são legitimadas as diferentes modalidades de participação na cena (personagens, público) e põem em funcionamento a narrativa que estrutura o ritual.



Figura 24. Crédito: Mina Ferreira

Na figura acima, vemos as personagens no desenvolvimento de sua performance ritual num dos macro-cenários da festa. Esta cena foi realizada durante uma mudança de coroa. Após um cortejo pelas ruas da freguesia, o mordomo, seu ajudante e os músicos que os acompanhavam detiveram-se diante de uma das casas escolhidas para abrigar a Coroa do Espírito Santo durante as funções. Nesta cena, além de percebermos a organização espacial e estética da performance ritual, há uma separação entre personagens e público que estão distribuídos segundo sua posição na estrutura do rito. As personagens, evidenciadas pela função de segurar as insígnias do Espírito Santo, tem lugar de destaque no cenário do ritual onde estão presentes os músicos e o público que acompanha o roteiro do rito e se volta em atenção à presença das personagens e seu cortejo.

A presença das personagens produz um espaço de atuação particular que resulta na separação entre estas e o público. Se bem que esta delimitação seja fluida e sutil é ainda ela que permite a distinção dos diferentes papéis de atuação existentes no rito.

Enquanto que no teatro o cenário é um espaço de(re)criação ou simbolização do real, na festa do Divino da Terceira os cenários são elaborações poéticas do sagrado. Neles, não há interesse em recriar cenários miméticos referenciados no passado, mas, sim, em poetizar a relação entre os indivíduos e o Espírito Santo.

Os espaços da festa funcionam de forma não-arbitrária pois sua elaboração obedece a um conjunto de referenciais sógnicos determinados, especialmente aqueles ligados à iconografia do Espírito Santo. Nesse sentido, podemos pensar que cada célula icônica possui em menor proporção o todo-significado da festa. Como indica Morris¹⁶⁸ (*apud* Ubersfeld, 1996a: 120) “un signe iconique est le signe semblable, par certains aspects, à ce qu’il dénote. Par conséquent, l’iconicité est une question de degré¹⁶⁹”

Os cenários da festa medeiam a relação entre personagens e público fato que cria circuitos de conexão e afastamento uma vez que existe uma clara separação entre aquele que vê e aquele que é visto. Nomeadamente nos momentos de grande exibição pública onde a espetacularidade das personagens é favorecida esteticamente pela existência de figurino elaborado e objetos rituais, torna-se mais nítida a separação entre observador e observado. Para Rykner (2010), por si só, esta combinação de elementos postos em disposição demarcada, indica direfentes papéis e funções no quadro de um acontecimento e, por isso, constitui uma cena.

Na figura abaixo, podemos identificar uma cena espetacular realizada no espaço da rua onde as personagens se movimentam em forma de cortejo. Os figurinos, a gestualidade lenta e solene da marcha executada no cortejo, assim como a gestualidade exigida pelo uso das insígnias criam uma cena pública, exterior ao espaço íntimo da casa e que favorece a apreciação espetacular coletiva compartilhada entre os membros da comunidade.

¹⁶⁸ Charles Morris. *Signs, Language and Behavior*. New York: Prentice Hall, 1946.

¹⁶⁹ “um signo icônico é o signo semelhante, em certos aspectos, ao que ele denota. Por consequência, a iconicidade é uma questão de grau.” (trad. nossa).



Figura 25. Crédito: Mina Ferreira

A organização espacial do rito e seu funcionamento são responsáveis por criar relações entre personagens e público permitindo, facultando ou proibindo certas ações. Tão importante quanto perceber os limites de atuação de personagens e público é perceber também a fronteira que os separa e, que os separando, marca seus lugares de atuação e organiza o conjunto espetacular. É nessa fronteira que é possível encontrar bem delimitados os papéis que concernem a cada forma de participação no ritual.

A necessidade de criação de espaços sagrados ativa o movimento em torno da dialética sagrado x profano. Diferentemente da permeabilidade que pode haver em outras expressões culturais – como o teatro – na festa do Espírito Santo a espetacularidade obedece a uma rígida codificação estabelecida pela tradição religiosa. Esse conjunto elaborado nos permite entrever um pouco de seu funcionamento, por exemplo, no que diz respeito a sua bipolarização de elementos: alto/baixo, esquerda/direita, sagrado/profano, masculino/feminino, criança/adulto, contingencialidade/permanência.

Em uma análise sobre a polaridade do sagrado Caillois (1950) aponta alguns dos elementos que constituem essa forma de organização simbólica do rito. Segundo explica, essa divisão busca demarcar os limites de cada elemento – bem como sua correspondência simbólica – no conjunto da realidade promovida pelo coletivo. Evitando a mistura de conteúdos simbólicos diferentes, fomenta o ajustamento social necessário para regular o modelo de mundo que se quer alcançar. Como sentenciar, “nada existe no universo que não seja susceptível de formar uma oposição bipartidária e que não possa então simbolizar as várias manifestações emparelhadas e antagônicas do puro e do impuro.” (Caillois, 1950: 42).

Mas que modelo de mundo essa organização ritual procura recriar? O histórico, o religioso, o real. Pensamos que todos eles. A circularidade desse evento espetacular permite a articulação de todos, sem, no entanto, reduzir-se a nenhum. No processo que engendra sua percepção pelos indivíduos entram em jogo os significados advindos das convenções de natureza sócio-cultural. Ambos os elementos ajudam a construir uma configuração do espaço para além do que é dado pela sua materialidade. De acordo com Helbo (2007) esta configuração obedece a dois aspectos que formam uma “dupla enunciação” indicadora da ambivalência perceptiva. Nessa “dupla enunciação” iconicidade e identidade icônica constroem a percepção sobre espaço.

Orientando-se dentro de uma lógica peirciana do signo, Helbo indica que a enunciação icônica distingue espaço espetacular e extracênico. O primeiro é construído numa perspectiva voltada para a referência e o último para o ícone. Já a enunciação operada pela identidade icônica remete para “un espace réel dont la signification est transformée à partir du moment où il entre dans un contexte (spectaculaire) nouveau”¹⁷⁰. (Helbo, 2007: 85).

Na festa do Espírito Santo os espaços construídos para realização dos festejos são ressignificados em vista de sua nova função na dinâmica espetacular. Com exceção dos

¹⁷⁰ “um espaço real em que a significação é transformada a partir do momento em que entra num contexto (espetacular) novo.” (trad. nossa).

Impérios que são construídos especialmente para a função de abrigo das insígnias do Espírito Santo, os demais espaços já existem e são cotidianamente utilizados fora do tempo do ritual. Estes são as casas dos moradores, as ruas, os espaços coletivos, etc., que assumem uma nova identidade, quer no nível do espetacular, quer no sagrado. É no que esses espaços se transformam, ressignificando-se, que contribuem para reforçar a particularidade do rito e das personagens que nele estão inseridas. Na imagem abaixo, vemos a mordoma Maria de Conceição Ribeiro Marinho num dos macro-cenários da festa, o Império, lugar de privilégio da estadia do Espírito Santo no tempo dedicado à sua celebração.

Nesse sentido, mais importante do que a decoração física que ornamenta os cenários da festa são as relações simbólicas que as constituem. O processo que engendra a alteração de um espaço cotidiano para um extracotidiano / espetacular pode se dar seja de forma física e simbólica simultaneamente, seja apenas simbolicamente, caso em que as alterações físicas do lugar não existem, como no caso dos espetáculos “naturais”¹⁷¹.

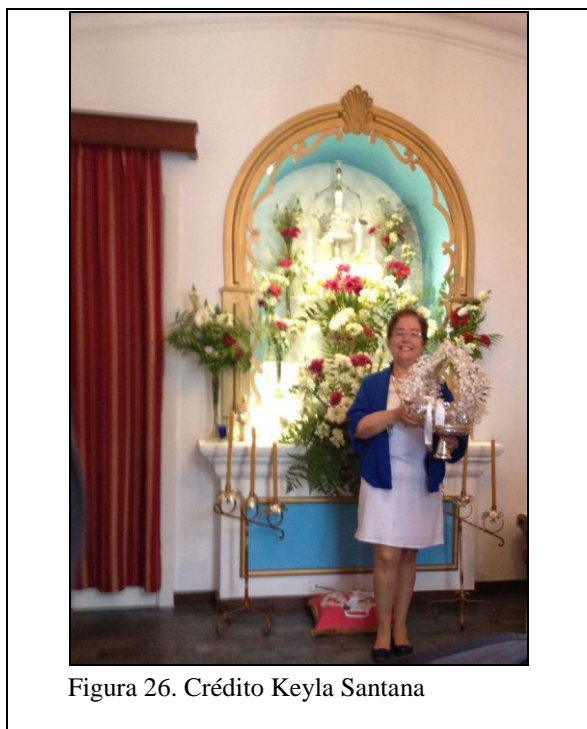


Figura 26. Crédito Keyla Santana

¹⁷¹ Conforme a denominação de Schechner para os espetáculos da vida quotidiana: acidentes, acontecimentos inesperados (Schechner, 2013: 81).

Como indica Schechner (2013) o espaço pode ser definido em sua totalidade orgânica assim que pela ação que nele se insere. Essa afirmação leva a um entendimento que assimila o material simbólico advindo do encontro das diferentes ações que participam de um quadro determinado de acontecimentos. Semelhante reflexão encontra eco na perspectiva filosófica de Guénoun (2006), que considera a cena a partir de três elementos definidores: espaço, sequência e palco. De acordo com sua exposição, o espaço pode ser compreendido como uma delimitação geográfica e simbólica, caracterizado pela vacuidade instituída para apresentação da cena diante de uma assembléia. Evidentemente o trato que autor dá a essa categoria acaba por colocá-la dentro de um campo amplo de possibilidades e aplicações que, a nosso ver, parece ser justamente sua intenção.

Cada repetição da cena num espaço acaba por recriar este último, numa dinâmica arquetípica responsável por o ressignificar e, assim, torná-lo apto para a cena ao imprimir-lhe tanto o sagrado quanto o espetacular. A sacralidade é seu aspecto primeiro, aquele que dá ao espaço os elementos básicos para a eficácia do rito dado seu poder de transpor a objetividade do real. É nesse sentido que o espaço deixa de ser real e passa a ser poético. Quando sua realidade é transformada pela fé coletiva criando um duplo que lhe confere qualidades próprias; quando a realidade do sagrado substitui a realidade do real numa cadeia de eventos “que cria e faz durar as coisas” (Eliade, 1969: 23).

6.7 - A Personagem em seu Momento de Ação: A Poética do Tempo

O tempo, além de ser uma convenção natural da espécie humana, é também uma convenção simbólica orientada de acordo com as elaborações sócio-culturais dos grupos humanos. A História costuma utilizar uma divisão do tempo em diacrônico e sincrônico para evidenciar os diferentes processos culturais e históricos de organização e gestão do tempo.

Nessa lógica, o tempo diacrônico é aquele que organiza os processos históricos em função de sua sucessão de acontecimentos e de maneira linear, já o tempo sincrônico é caracterizado pela livre associação de eventos, sem preocupação com seu encadeamento ou linearidade.

O tempo existe nos ritos religiosos para marcar a originalidade de sua existência e, nesse sentido, estes evocam o tempo mítico da idade primordial reinante no imaginário coletivo sobretudo nos povos de tradição mais ancestrais como a Ilha Terceira. Juntamente com o espaço, o tempo cria a atmosfera própria para a comunicação com o Espírito Santo. Por se tratar de uma correspondência atualizada da criação mítica eleva as categorias humanas para o domínio do sobrenatural que “é o lugar ideal das metamorfoses e dos milagres” (Caillois, 1950: 101).

A Festa do Divino rompe com o tempo cotidiano e instaura um novo ciclo temporal de acordo com suas regras internas fazendo com que a linha divisória entre a festa e a cotidianidade seja ainda mais destacada. Esse rompimento é necessário na medida em que cria uma nova configuração de realidade moldada a partir das normas do ritual. A esse respeito Duvignaud (1983) expõe:

Tais formas de anomia são manifestações de ruptura, e ao mesmo tempo de descoberta de um universo onde a inexistência de regras é mais substantiva do que a decomposição das normas. É uma diferença fundamental que nos impede de associar a festa à vida social normal porque ela é a própria coordenação da destruição. (Duvignaud, 1983: 67)

Podemos dizer que a festa obedece a dois parâmetros de tempo específicos, um real e outro simbólico visto que, apesar de estar integrada no tempo ordinário, não se submete a ele. O tempo real é aquele pertencente ao calendário cristão, uma vez que a festa se inicia no período de Pentecostes e dura 50 dias. Sua duração acompanha o desenrolar do dia, aproveitando sua dinâmica e utilizando-a em seu favor, mas sem se limitar por seu término. Nessa perspectiva, cola-se à realidade ao utilizar a sua divisão temporal para conduzir suas etapas. Todavia, a rigidez da temporalidade, convencionada pelas horas e a rotina do ganho

material, é aplacada pela fluidez da realização da festa. Nessa dinâmica de forças não há enfrentamento, nem choque entre diferentes modelos temporais.

No entanto, se sobrepormos o tempo real dos sujeitos ao tempo simbólico da festa, percebemos algumas particularidades. Enquanto que o tempo real tem duração de 24 horas, que perfazem um dia, o tempo da festa não se limita a este tempo dado que sua duração é determinada pela dinâmica do ciclo ritual: coroação, jantares, visitas, etc. No primeiro caso, a passagem do tempo é ditada pelo relógio, no segundo, pela dinâmica do ritual. Essa gestão especial do tempo cria um corte simbólico com o tempo real fazendo com que os indivíduos vivenciem uma outra forma de lidar com a temporalidade e ao mesmo tempo legitima o tempo do rito.

O tempo das personagens se inscreve na dinâmica do tempo ritual e a ela é subordinada. Sua performance é determinada pelo ‘roteiro’ produzido pela narrativa do rito que indica suas ações e o tempo de realizá-las. O tempo simbólico da festa permite às personagens tanto viverem seu tempo de ação, quanto serem vistas desenvolvendo-a.

O tempo sincrônico da festa, por sua natureza associativa, admite dentro da realidade construída pelo rito a associação a outros “tempos” advindos de sua mitologia e produzindo uma dinâmica temporal em camadas compostas de diversas referencialidades temporais. Tal hibridismo temporal existe na substância daquilo que é mais profundo que o próprio tempo: o instante.

Discutindo sobre o tempo e sua referencialidade, Anne Ubersfeld (1996b) afirma que o tempo não pode ser reduzido à duração da temporalidade instituída pelas culturas, menos ainda pela ligação entre os diferentes referentes que servem de modelo à sua organização. Para a autora, o tempo é da mesma forma o referente que o produz, dentre os quais, o momento que podemos também denominar instante.

O tempo das personagens rituais é produzido na malha de múltiplos referenciais ligados tanto à história quanto à mitologia da festa. Essa característica permite a coexistência de diferentes temporalidades num só roteiro ritual dramático independente do tempo social. Esta é uma das razões que torna possível a manutenção do rito de maneira praticamente intacta já que sua existência, ao invés de se tornar anacrônica, é atualizada pela combinação de diferentes temporalidades. Nesse tempo experimentado, diversos vetores da sintaxe temporal (ritual, histórico, diacrônico) capilarizam-se dando origem a ‘brechas’ temporais onde são experimentadas temporalidades da festa e de fora dela.

Além do tempo diacrônico e sincrônico, o tempo cíclico é uma constante que marca a organização e a dinâmica das festividades. Trata-se de uma construção social do tempo que atende às suas necessidades simbólicas e legitima sua cosmogonia. À exceção da arquitetura dos Impérios, tudo no ritual é cíclico em razão da necessidade de recriação da ordem do mundo posto na cena do ritual. Por isso – e não obstante os gastos financeiros - o Império é redecorado, assim como as ruas, a igreja e os espaços comunitários, de modo a criar uma nova configuração do rito e, ao mesmo tempo, renovar sua prática. Cada renovação acaba da mesma forma por validar um novo “reinado” das personagens assim como a marca de sua participação que poderá ou não ser lembrada em épocas posteriores, tal como acontecia nos regimes monárquicos de outrora.

A ciclicidade da festa funciona como motor de renovação e otimismo que vai do ritual para o social, pois gera um sentimento coletivo de esperança distribuído e compartilhado na comunidade. Tal renovação coloca em funcionamento a possibilidade do recomeço, abolindo os erros do passado e criando expectativas para o futuro.

O tempo em que reinam as personagens carrega em si a marca dessa renovação que denota o tempo recomeçado de uma nova ordem de mundo em que as expectativas de cada indivíduo são novamente postas em vigor.

O tempo do Espírito Santo é vivido na profundidade reflexiva que acompanha os momentos em que homens e divindades compartilham a existência em comum. Não se tratando apenas de uma construção com vistas à separação de realidades, elabora a cada ano uma nova forma de vida compartilhada que continua mesmo após o fim da festa. Nessa condição, o tempo do Espírito Santo sobrevive para além do tempo de sua celebração e mistura-se às diversas outras temporalidades – particulares ou públicas¹⁷² - que possuem em comum a prática coletiva de espetacularizar a experiência com o sagrado.

Para além do tempo específico da festa, a realização das funções se efetua na ciclicidade da vida social do grupo e é organizada ela própria com base nos ciclos das estações climáticas, do período da colheita ou da criação de animais, como vimos. Essa obediência ao ciclo das coisas acaba por condicionar a existência das personagens, que ficam submetidas ao tempo vivido em ciclos de um ano. Por isso, a cada ano – ou excepcionalmente mais – são escolhidos diferentes actantes para encarregarem-se de suas personagens.

Tal característica cíclica do rito se liga a antigas formas rituais em que a mudança de elementos implica uma reconstrução do mundo, sua regeneração e rejuvenescimento. Esse movimento é, em simultâneo, de renovação e de imitação posto que, baseado em repetições rituais que são por natureza cerimonial, se resguardam de modificações. Ao mesmo tempo parece se ligar a um desejo coletivo de ciclicidade de eventos implícito na idéia de renovação das coisas. Na figura abaixo, vemos a formação do Império de Santa Luzia durante o ano de 2016, cujo “mandato é seguido com muita dedicação para oferecer a melhor festa de sempre à comunidade” conforme nos informou a Sr^a Maria da Conceição Marinho Ribeiro, mordomamora do referido ano.

¹⁷² A exemplo das Joaninas onde os cortejos das personagens do Espírito Santo também se fazem presentes.



Figura 27. Crédito: Mina Ferreira

CONCLUSÃO

Esta Tese de doutoramento visa encerrar um ciclo de vivências e pesquisas iniciado na cidade de São Luis – Maranhão no Brasil sobre as festas do Divino Espírito Santo¹⁷³ e suas personagens. Nossa curiosidade, inicialmente mais geral sobre a festa e sua teatralidade, acabou por se interessar pelo grupo de participantes que desempenham funções de grande importância na cena produzida pelo ritual. A observação desses participantes acabou por despertar para uma leitura de sua função dentro do rito a partir da compreensão de *personagens rituais*. Foi com base nessa apreciação que começou a se configurar este trabalho. Sua abordagem interdisciplinar permitiu a emergência das porosidades conceituais que aglutinam diferentes campos investigativos da expressão humana, dentre os quais a Etnocenologia. Ao convocá-la como disciplina teórico-metodológica para este estudo, acreditamos tornar possível o diálogo entre outros campos do conhecimento que se dedicam à análise dos fenômenos humanos. As aproximações teóricas aqui realizadas têm por intuito demonstrar a pertinência da perspectiva interdisciplinar na análise dos fenômenos humanos o que possibilita deslocamentos, recolocamentos e toda uma gama de ações que estimulam a forma de interpretar as ações humanas espetaculares. Dessa maneira, pensámos ampliar o circuito interdisciplinar tão necessário à análise científica e metodológica que a pesquisa em teatro requer na atualidade, e para isso, contamos que este estudo possa romper com algumas delimitações conceituais.

Uma das primeiras dificuldades encontradas foi quanto à desconfiança na utilização do termo *personagem* para designar o grupo que participa do ritual com funções específicas. Isso se deveu principalmente ao fato de que os mesmos não são assim definidos e em função de

¹⁷³ Keyla Cristina Santana Pereira, 2014.

uma linha de tradição na qual essas denominações não se praticam com grande rigor. No entanto, acreditamos que o fato de não haver formalmente o termo não significa que o fenômeno lá não exista de maneira a que possa ser reconhecido.

Indicar a existência das personagens no universo simbólico da festa evidencia a presença de uma vertente da condição humana que ganha vida durante o ato de celebrar. Assim como a palavra ator, migrou para outros campos da ação humana passando a designar os sujeitos em suas diversas modalidades de existir¹⁷⁴ não nos pareceu absurdo reconhecer nos participantes do rito a espetacularidade que define seu estatuto de personagem.

Sugerir que os sujeitos de ação da festa podem ser entendidos como actantes e que sua condição enquanto tal produz personagens, atende menos à nossa vontade pessoal em criar categorias definidoras do que em possibilitar idiossincrasias num ritual tão rico quanto complexo em sua elaboração. Além do que expande para campos extra-teatrais a discutida questão sobre a personagem que tem deslocado conceitos – incluindo o seu próprio na perspectiva de sua crise – desde o Romantismo¹⁷⁵.

Além de falar da festa e suas personagens, nosso intuito foi o de tentar expor o amálgama de teorias que se associam a idéia de personagem na atualidade deixando entrever os paradigmas que tal associação provoca na tentativa, não de classificar o que é a personagem hoje, mas de expor os argumentos de sua(s) novas(s) formas de existência. O exemplo que aqui utilizamos acerca dos personagens do Espírito Santo caminha nesse sentido.

O movimento em torno do estudo sobre as personagens rituais pôs em circularidade memórias e convergências advindas da festa do Espírito Santo em outros contextos culturais, o que nos exigiu o apuramento do olhar sobre a festa como um todo e suas particularidades. O exercício de semiologizar o rito implicou ao mesmo tempo uma semiologização da

¹⁷⁴ Ator-econômico, ator-social. Cf. Rabanel, 2003: 59.

¹⁷⁵ Cf. R. Abirached. *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*, Paris: Gallimard, 1994.

personagem, na medida em que sua análise acarretou uma via analítica multiforme de modo a dialogar com os diferentes vetores das teorias sociais.

Não obstante o prolixo conteúdo simbólico evocada pela festa, o filtro que guiou nosso olhar foram os elementos que engendram seu modo de significação a partir das personagens. Assim sendo, apesar de bem considerarmos as questões de ordem material ou espiritual que envolvem essas significações, o que nos interessou, foi ver como é construída a existência da personagem ritual e como é moldada sua atuação na relação dialética que produz com a comunidade.

Fazer aproximações conceituais como a que aqui fizémos foi tarefa tão entusiasmada quanto perigosa dada o espectro cienciocentrista que habitualmente ronda esse tipo de paralelo. Se, por um lado, o perigo rondou a submissão dos elementos do rito ao léxico teatral, por outro foi reconfortante perceber – através dos autores estudados – que paulatinamente os léxicos se unem de modo a favorecer novas interpretações da realidade que nos rodeia. Para que possamos fazer ciência é preciso correr riscos. Foi esse o risco que aqui assumimos: construir um trabalho de investigação mais propositivo do que descritivo na esperança de tocar o novo.

Pensar a teatralidade ou a espetacularidade do mundo tem sido um caminho inevitável na reflexão das sociedades tanto no que toca seu passado quanto seu presente. Por este motivo, as categorias operacionais caras ao universo teatral passaram a integrar o modo como as disciplinas científicas vêem a sociedade e suas expressões coletivas.

Assim como a sociedade se modificou, o teatro passou por transformações que alteraram suas fronteiras, mesclando-as às expressões humanas organizadas consideradas em outros tempos extra-teatrais. Mais do que uma especialidade artística, o teatro passou a conjurar modelos sociais, antropológicos e psicológicos que o auxiliaram a entrar na intimidade da experiência do existir.

Todavia, considerar aproximações não implica misturar categorias. Ao discorrer sobre a espetacularidade do rito buscamos marcar seu lugar, sua diferença e sua autonomia em relação ao teatro. Se acreditarmos, como quer Platão, que o teatro é o simulacro das aparências, então sua ligação com o rito só é possível através de aproximações, uma vez que o rito não é vivido como simulacro, mas como real. Através dessa observação podemos entrever a nítida separação entre ambos: enquanto o teatro é vivido como teatro, o rito é vivido como real.

Na proposição de nosso argumento conceitual, enquanto a personagem teatral simula para o público a existência de um Outro em lugar do ator, o actante vivencia uma existência em alteridade proporcionada pela função da personagem ritual. A espetacularidade, enquanto evidência do mundo no qual o rito e a festa são expressões, é que propicia essa experiência.

Se há uma lição a tirar deste estudo é a de que o contato interdisciplinar estimulado pelos marcos paradigmáticos que visitaram as ciências humanas incluindo as artes do espetáculo acabaram por redefinir algumas de suas categorias operacionais. Ao situarmo-nos na liminaridade das ciências pertinentes a este estudo, foi-nos possível falar de personagem ritual sem abandonar outros pressupostos discursivos que lhe dizem respeito. Ao falar de um *teatro redefinido*, Rabanel (2003) reflete sobre a mesma questão da expansão dos termos e conceitos teatrais para outros campos, ou como poderíamos dizer, sua laicização.

[...] le spectacle a envahi des secteurs entieres de la société. Ne parle-t-on pas, à juste titre, de la société-spectacle? Les spectateurs et la société elle-même ont franchi le Rubicon de l'art: ils sont entrées dans les tableau, ils sont montés sur les plateau. Il n'y a plus de regardeurs et des regardés; il n'y a que des acteurs partout; il en existe meme certains qu'on dit "économiques" ou "sociaux"! Jadis reliées ponctuellement par des rituels codifiés, ces deux réalités, la société et le spectacle, sont désormais imbrinquées, confondues pour le meilleur et pour le pire¹⁷⁶. (2003: 58-59)

¹⁷⁶ "O espetáculo invadiu setores inteiros da sociedade. Não falamos, justamente, da sociedade-espetáculo? Os espectadores e a sociedade ela mesma transpuseram o Rubicon da arte: eles entraram no quadro, eles subiram no tablado. Não há mais observadores e observados; só existem atores em todo lado; há mesmo alguns que dizemos "econômicos" ou "sociais"! Outrora religados pontualmente por rituais codificados, essas duas realidades, a sociedade e o espetáculo, são doravante embricadas, confundidas para o melhor e para o pior". (trad. nossa).

Por fim, foi nosso intuito o de propor a existência de uma categoria operacional pertinente ao estudo da Antropologia Teatral, o de personagem ritual, como elemento que congrega diferentes epistemologias, nomeadamente nos estudos teatrais e sociais. Ainda, revitalizar a personagem dentro da multiplicidade que constitui sua existência atual e, nesse sentido, ir na contramão da idéia de que a personagem “está morta” como supõe Denis Génoun¹⁷⁷. Acreditamos que, ao contrário, é nessa capacidade de se transfigurar combinando diferentes formas de expressão humana que a personagem mantém sua existência. Mais do que uma reflexão teórica, esperamos estar a contribuir com novas possibilidades de apreciação do objeto investigado, ou como indicam os etnocenólogos, de sujeitos de análise. Assim, esperamos que a personagem ritual configure uma nova abordagem sobre os ritos espetaculares de modo a ampliar a epistemologia sobre o tema.

¹⁷⁷ Denis Guénoun. *Actions et Acteurs-Raison du Drame sur la Scène*. Paris: Ed. Belin, 2005.

BIBLIOGRAFIA

A) PRINCIPAL

Antropologia/Sociologia

CAILLOIS, Roger

1950 *O Homem e o Sagrado*. Trad. de Geminiano Cascais Franco. São Paulo: Martins Fontes.

1958 *Les Jeux et les Hommes*. Paris: Ed. Gallimard.

DUVIGNAUD, Jean

1983 *Festas e Civilizações*. Trad. L. F. Raposo Fontenelle. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro.

PASÍN, Angel Enrique Carretero.

2003 “Religiosidades Intersticiais. La Metamorfosis de lo Sagrado en las Sociedades Actuales”. *Gazeta de Antropología*, n. 19, artículo 24.

SILVA, Agostinho da

1990 *Carta Vária*, 3ª edição. Lisboa: Relógio d'Água.

SOUSA, Poliana Macedo de.

2013 “Festas do Divino Espírito Santo em Portugal e Além-Mar”. *Revista Mosaico*, v. 6, n.1, 107-119.

TURNER, Victor.

1982 *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*. Nova York: PAJ Publications.

Etnocenologia

BIÃO, Armindo.

2000 “Aspectos Epistemológicos e Metodológicos da Etnocenologia: Por Uma Cenologia Geral”. In *Anais do 1º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. 1, 1999. Salvador: Abrace, 2000, 364-367.

PRADIER, Jean-Marie.

2001 *Ethnoscenology: the Flesh is Spirit, New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*.

Disponível:

<https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/ethnoscenologie.pdf>.

Estudos Teatrais/Estudos da Performance

ABIRACHED, Robert

1994 *La Crise du Personnage dans le Théâtre Moderne*. Paris: Gallimard.

- FÉRAL, Josette
1998 *La Théâtralité - Poétiques*. Paris: Ed. Seuil.
- FÉRAL, Josette (dir.)
2012 *Pratiques Performatives – Body Remix*. Col. “Le Spectaculaire”. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- SCHECHNER, Richard.
2013 *Performance Studies: as Introduction*. New York: Routledge.

B) GERAL

Etnocenologia

- BIÃO, Armindo
1996 *Estética Performática e Cotidiano, in Performance, Performáticos e Cotidiano*. UNB, Anais do Encontro Nacional de Performáticos, Performance e Cotidiano, 12-20.
- 2009 *Etnocenologia e a Cena Baiana: Textos Reunidos*. Bahia: P&A Gráfica e Editora.
- 2011a “A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia”. *Revista Brasileira de Estudo da Presença*. v. 1, n. 2, julho/dezembro, dir. Gilberto Icle.
Disponível:
<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>.
- 2011b “A Vida Ainda Breve Da Etnocenologia: Uma Nova Perspectiva Transdisciplinar Para As Artes Do Espetáculo”. *Revista Cátedra de Artes*, nº 10.
- DUMAS, Alexandra Gouvêa.
2010 “Etnocenologia e Comportamentos Espetaculares: Desejo, Necessidade e Vontade”. *Revista do VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*.
Disponível:
http://portalabrace.org/vicongresso/etnocenologia/Alexandra_Gouvea_Dumas_Etnocenologia_e_comportamentos_espetaculares.pdf.
- GREINER, Christine e BIÃO, Armindo.
1999 *Etnocenologia: Textos Seleccionados*. São Paulo: Annablume.
- PRADIER, Jean-Marie.
2013 “La Performance ou la renaissance de l’action”. *Communications*, vol. 92, n.1, Performance – Le corps exposé. Numéro dirigé par Christian Biet et Sylvie Roques, 277-290.
Disponível: www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2013_num_92_1_2710
- SANTOS, Adailton Silva dos.
2009 *A Etnocenologia e seu Método – Um olhar Sobre a Pesquisa Contemporânea em Artes Cênicas no Brasil e na França*. Tese de Doutorado apresentada à Université Paris Ouest Nanterre la Defense – UFR de Langues et Cultures.

Antropologia/Sociologia

ANDERSON, Benedict.

- 2008 *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem do nacionalismo*. Trad. Denisa Bottman. São Paulo: Companhia das Letras.

BAUMAN, Zygmunt

- 2001 *A Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

BITTER, Daniel

- 2008 *A Bandeira e a Máscara: Estudo sobre A Circulação de Objetos Rituais nas Folias de Reis*. Tese de doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais do Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia.

DA MATTA, Roberto

- 2003 *A Casa & A Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil*. Rio De Janeiro: Ed. Rocco, 6ª ed.

DEBORD, Guy

- 1997 *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.

DURKHEIM, Émile

- 1968 *Les Formes élémentaires de la Vie Religieuse – le Système Totémique en Australie*. Collection Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, Paris: Les Presses Universitaires de France, 5^{ème} éd.
- 2013 *De la Division du Travail Social*. Col. Quadrige. Paris: Ed. Puf, 8^{ème} éd.

ELIADE, Mircea

- 1969 *Le Mythe de L'éternel Retour – Archétypes et Répétitions*. Paris: Ed. Gallimard.
- 1992 *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogério Fernandes, São Paulo: Martins Fontes.
- 2004 *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva.

FOUCAULT, Michel

- 1972 *Histoire de la Folie à l'âge Classique*. Paris: Ed. Gallimard.

GEERTZ, Clifford.

- 1979 *Negara: The Theater State in Ninetheen Century Bali*. Princeton University Press.

GIRARD, René

- 1990 *A Violência e o Sagrado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GNERRE, Maria Lucia Abaurre

- 2011 *Religiões Orientais*. João Pessoa: Editora Universitária UFPB.

GOFFMAN, Erwin

- 2002 *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Petrópolis: Ed. Vozes.

LEVI-STRAUSS, Claude

1995 *Antropología Estructural*. Barcelona: Ed. Paidós.

2000 *Mito e Significado*. Lisboa: Ed.70.

LOPES, Frederico

1980 *As festas do Espírito Santo. Ilha Terceira. Notas Etnográficas*. Angra do Heroísmo: Instituto Histórico da Ilha Terceira.

MAFFESOLI, Michel

1985 *La Connaissance Ordinaire*. Paris : Méridiens-Klinsieck.

2010 *L'Ombre de Dionysos – Contribution à une Sociologie de l'Orgie*. Clamecy: CNRS editions.

MALINOWSKI, Bronislaw.

1978 *Argonautas do Pacífico Ocidental*. São Paulo, ed. Abril Cultural.

MARTELLI, Stephano.

S/D *Mauss Et Durkheim: Un Désaccord sur la question du Sacré et une perspective relationnelle sur Simmel et la société post-moderne*.

Disponível:

<http://scp.sagepub.com/cgi/content/abstract/40/3/375>.

MAUSS, Marcel

1996 “As Técnicas do Corpo” in *Antropologia e Sociologia*. São Paulo: Ed. Cosac & Naify.

2013 *Sociologie et Antropologie*. Paris: Ed. Quadrige, 13^{ème} edition.

MERELIM, Pedro de

1970 *Toiros e Touradas na Ilha Terceira*, União Gráfica Angrense.

METZGER, Bruce M.

1968 *The Text of the New Testament: Its Transmission, Corruption, and Restauration*. 2nd ed. Oxford. Disponível:

<http://www.areopage.net/PDF/MetzgerText.pdf>

PERES, Fabio de Faria et al.

2011 “A ‘Sensibilidade’ de Simmel: notas e contribuições ao estudo das emoções”. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. 10 (28): 93-120.

Disponível:

<http://www.cchla.ufpb.br/rbse/Index.html>.

TURNER, Victor

1962 *Chihamba the White Spirit: a Ritual Drama of the Ndembu*. Manchester: Manchester University Press.

1974 *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes.

1996 *Schism and continuity in an African society*. Manchester: Manchester University Press.

VAN GENNEP, Arnold

1977 *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes.

WORSLEY, P.

1983 *Introdução à Sociologia*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

Estudos de Cultura

ALMEIDA, O.T.

1989 *Açores, açorianos, açorianidade: um espaço cultural*. Ponta Delgada: Ed. Signo.

ANGELO, Elis Regina Barbosa.

2009 “As Festas do Divino Espírito Santo nas Ilhas Terceira e São Miguel nos Açores”. *Revista Eletrônica de Turismo Cultural*. n.1, v.03, São Paulo, semestral, diretor: Alexandre Leonardi.

ARAÚJO, Alceu Maynard.

1973 *Cultura Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. Melhoramentos.

CORTESÃO, Jaime

1980 *Os Descobrimentos Portugueses*. vol. 1. Lisboa: Livros Horizonte.

COSTA, Antonieta

2010 *Açores – Festividades Populares e Mitos Arcaicos na Nova Geografia Atlântica*. Ed. Governo Regional dos Açores.

CUNHA, Maria Zilda .

1996 *Olhar Crítico/Quadros Teóricos, Indagações E Desafios No Ar*. São Paulo: Melhoramentos.

DE MARTINI, Marcus e ROSSATTO, Noeli Dutra

2011 “O Milenarismo na Obra Profética de Padre Antonio Vieira”. *Revista de Letras*. V. 21, n. 43. Disponível:
<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs2.2.2/index.php/letras/article/viewFile/6900/pdf>.

ENES, Carlos.

1995 *A Construção da Unidade de Identidade Regional*. Revista do Centenário da Autonomia dos Açores. *Jornal da Cultura*, Ponta Delgada.

GEERTZ, Clifford.

1978 *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.

1991 *O Estado-Teatro no Século XIX*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos e Cotins, Marcia.

2008 “Entre o Divino e os Homens: a Arte nas Festas do Divino Espírito Santo”. *Horizontes Antropológicos*, v.14, n. 29, p. 67-94.

LARAIA, Roque de Barros

1993 *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LEAL, João

- 1994 *As Festas do Espírito Santo nos Açores – Um Estudo de Antropologia Social*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- 2007 *Açores, EUA, Brasil: Imigração e Etnicidade*. Ed. Direcção Regional das Comunidades, Lisboa: Nova Gráfica Lda.
- 2009 “Rituais em Trânsito: Festas do Espírito Santo, Transnacionalidade, Etnicidade”, in Paula Godinho, Susana Pereira Bastos, Inês Fonseca (eds.), *Jorge Crespo: Estudos em Homenagem*, Loulé:100LUZ, 57-80.

LIMA, Carlos de

- 2002 “O Divino Espírito Santo 1ª parte”. In *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, n. 22, Junho, p. 6-8

MACIEL, Maria de Jesus

- 2011 *A Casa do Espírito Santo*. Ponta Delgada: Nova Gráfica Lda.

MARINHO, Maria Cristina da Silva Ribeiro.

- 2014 *Império da Rua do Conde de Santa Luzia*. Projeto Final de Licenciatura apresentado ao Departamento das Ciências Agrárias. Universidade dos Açores.

NUNES, Lélia Pereira da Silva

- 2007 *Caminhos do Divino: Um Olhar sobre a Festa do Espírito Santo em Santa Catarina*. Florianópolis: Ed. Insular.

NOÉ, Paula.

- 2012 “Os Impérios do Espírito Santo na Terceira”. Documento do Sistema de Informação Para o Patrimônio. Disponível:
www.monumentos.pt.

ROUILLARD, Philippe

- 2003 *Les Fêtes Chrétiennes en Occident*. Paris: Les editions du Cerf.

SANTANA PEREIRA, Keyla Cristina.

- 2012 *Império do Divino: Uma Análise Etnocológica dos Personagens da Festa do Divino Espírito Santo em São Luis-MA*. Dissertação de Mestrado apresentada a Universidade Federal do Maranhão.
- 2014 *A Festa do Divino Espírito Santo em São Luis – Maranhão: teatralidade, espetacularidade e performance*. Novas edições académicas, 2014.

SANTOS, Fabiano.

- S/D “Arquitectura dos Impérios do Divino Espírito Santo no Brasil Meridional: Herança Cultural Açoriana”. Disponível em
<http://www.azores.gov.pt/Portal/pt/entidades/pgra-ssrpredrcomunidades/textoImagem/Arquitectura+dos+Imp%C3%A9rios.htm>.

SERPA, Caetano Valadão

- 1976 “A Gente Açoreana: Emigração e Religiosidade – Séculos XVI-XX”. *Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira*, v. XXXVI, Angra do Heroísmo.

SIMÕES, Manuel Breda Simões

2005 *Os Templários, o Espírito Santo e a Idade de Ouro*. Lisboa: Ed. Ésquilo.

Estudos Teatrais/Estudos da Performance

BARBA, Eugenio

2011 *Brûler sa Maison – Origines d'un Metteur en Scène*. Trad. Eliane Deschamps-Pria, Montpellier: Ed. Entretemps.

2012 *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Casal de Cambra: Ed. Teatro Caleidoscópio.

BARBA, Eugenio et SAVARESE, Nicola

1995 *A Arte Secreta do Ator. Dicionário de antropologia teatral*. Resp. trad. Luis Otávio Burnier, São Paulo – Campinas: Editora HUCITEC.

BERTHOLD, Margot

2003 *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva.

BIDENT, Christophe

2012 *Le Geste Théâtral de Roland Barthes*. Paris: Hermann Éditeurs.

BOROWSKI, M. e SUGIERA, M.

2007 *Fictional Realities /Real Fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Disponível:

<http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58793>.

BRECHT, Bertold

1978 *Pequeno organon para o teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

2005 *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BROOK, Peter

1977 *L'Espace Vide – Écrits sur le Théâtre*. Paris: Éditions du Seuil.

BUONFITTO, Matteo

2002 "A Cinética do Invisível", *Revista Sala Preta*.

FÉRAL, Josette

2002 "Theatricality: The Specifity of Theatrical Language". *SubStance*, Vol. 31, Edição 98/99. Disponível:

http://www.brown.edu/Departments/German_Studies/media/Symposium/Texts/Specificity%20of%20Theatrical%20Language%20JF.pdf.

FISCHER-LICHTE, Erika

2007 "Reality and Fiction in Contemporary Theatre", in BOROWSKI, M. e SUGIERA, M. *Fictional realities/Real fictions*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. Disponível:

<http://www.cambridgescholars.com/download/sample/58793>.

- FUCHS, Elionor
1983 "The Death of Character". *Theater Communications*, Vol. 5, n.3.
- GARCÍA, Rodrigo.
2002 *Notes de Cuisine*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- GOUHIER, Henri
2002 *L'Essence du Théâtre*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin.
2004 *Le Théâtre et l'Existence*. Paris: Librairie Philosophique J.Vrin.
- GROTOWSKI, Jerzy
1992 *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
- GUÉNOUN, Denis
2005 *Actions et Acteurs-Raison du Drame sur la Scène*. Coll. L'Extrême Contemporain. Ed. Belin, Paris.
2006 *Le Théâtre est-il Nécessaire?* Paris: Ed. Circé, 3^{ème} ed.
- GUMBRECHT, H.U.
2004 *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press.
- HELBO, André
2007 *Le Théâtre: Texte ou Spectacle Vivant?* Col. 50 Questions. Paris: Ed. Klincksieck.
- JACOBSON, Ricardo E.
2006 *Spectacle Vivant, Spectacle Sur Support – Esthétique Comparée des Arts du Spectacle*. Paris: Éditions L'Harmattan.
- KIRKKOPELTO, Esa.
2008 *Le Théâtre de l'Experience – Contributions à la théorie de la scène*. Paris: PU Paris-Sorbonne.
- LEHMANN, Hans Thies.
2003 "Teatro Pós-Dramático, doze anos depois". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 3, n. 3.
2007 *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sussekund. São Paulo: Cosac & Naify.
- LESKI, Albin
1976 *A Tragédia Grega*. Trad. J. Guinsbourg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Gusik. São Paulo: Ed. Perspectiva.
- MEYERHOLD, Vsevlod
2012 *Do Teatro*. São Paulo: Iluminuras.
- MONDZAIN, Marie-José.
2000 *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris: ed. Seuil.

PAVIS, Patrice

- 1996 *L'analyse des spectacles*. Paris: Nathan.
- 1999 *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- 2002 *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Ed. Armand Colin.
- 2011a *La Mise en Scène Contemporaine*. Paris: éd. Armand Colin, 2^{ème} ed.
- 2011b *Le Théâtre Contemporain. Analyse des Textes, de Sarraute à Vinaver*. Paris: Ed. Armand Colin, 2^{ème} ed.
- 2014 *Dictionnaire de la Performance et du Théâtre Contemporain*. Paris: Ed. Armand Colin.

RABANEL

- 2003 *Théâtrologie/1 – Le Théâtre Reinventé*. Paris: Ed. L'Harmattan.

RYNGAERT, Jean-Pierre

- 2010 *Introduction à l'Analyse du Théâtre*. Paris: Ed. Armand Colin, 3^{ème} éd.

RYNGAERT, Jean-Pierre e SERMON, Julie

- 2006 *Le Personnage Théâtral Contemporain: Décomposition, Recomposition*. Montreuil-sur-Bois: Éd. Théâtrales.

RYKNER, Arnaud

- 2010 *Les Mots du Théâtre*. Paris: Presses Universitaires du Mirail.

SAISON, Maryvonne.

- 1998 *Les Théâtre du Réel – Pratiques de la Représentation dans le Théâtre Contemporain*. Paris: Éditions L'Harmattan.

SARRAZAC, Jean-Pierre

- 2000 *Critique du Théâtre: De L'utopie au Désenchantement*. Belfort: Éditions Circé.
- 2002 *O futuro do drama*. Trad. de Alexandra Moreira da Silva. Porto, Campo das Letras.
- 2004 *Jeux des Rêves et Autres Detours*. Belval: Ed. Circé.
- 2012a *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. de André Telles. São Paulo: Cosac & Naify.
- 2012b *Poétique du Drame Moderne*. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès. Paris: Editions du Seuil.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org).

- 1999 "Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910". *Études Théâtrales*. vol. double (15-16).

SCHECHNER, Richard

- 2003 "O que é performance?" Trad. Dandara. *O Percevejo: Revista de Teatro Crítica e Estética*, Ano 11, nº 12, 2003. Rio de Janeiro: UNIRIO, 25-50.
- 2008 *Performance: Experimentation et théorie du théâtre aux USA*. Trad. Anne Cuisset, Marie Pecorari. Editions Théâtrales.

STANISLAVSKI, Constantin

- 1984 *A Criação do Papel*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SZONDI, Peter.

2001 *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify.

UBERSFELD, Anne

1996a *Lire le Théâtre I*. Paris: Ed. Belin.

1996b *Les Terms Clés de l'Analyse du Théâtre*. Paris: Ed. Seuil.

ZARAGOZA, Georges

2006 *Le Personnage de Théâtre*. Paris: Ed. Armand Colin.

ZOLA, Emile

2004 *Le Naturalisme au Théâtre: Les théories et les exemples*. Project Gutenberg Ebook.

Semiologia/Iconologia

DUCROT, Oswald

1966 *A. J. Greimas, Sémantique structurale. Recherche de méthode*. In: *L'Homme*, tome 6, n°4.

KOWZAN, Tadeusz

2005 *Sémiologie du Théâtre*. Paris: Ed. Armand Colin.

JOUE, Vincent Jouve

1992 "Pour une Analyse de l'Effet-Personnage". *Littérature*, n° 85, 103-111.

PANOFSKY, Erwin

1967 *Essais d'Iconologie: Thèmes Humanistes dans l'Art de la Renaissance*. Trad. C. Herbertte et B. Teyssed. Paris: Gallimard.

1991 *Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento*. São Paulo: Perspectiva.

PIERCE, Charles S.

1977 *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva.

Filosofia e Psicologia

ARISTÓTELES

1959 *Poética*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.

BACHELARD, Gaston

1989 *La Poétique de l'Espace*. Paris: Ed. Quadrige. Paris, 4^{ème} ed.

DEGUY, Michael et al.

2010 *Philosophie de la Scène*. Col. Expériences Philosophiques. Besançon: Ed. Les Solitaires Intempestives.

DELEUZE, G.

1990 *Cinema 2 – A Imagem-Tempo*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

- DERRIDA, Jacques
 1995 *A Escritura e a Diferença*. Trad. de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva.
- DIDEROT, Denis.
 2005 *De la Poesie Dramatique*. Paris: Ed. Espace 34.
- DOMMANGE, Thomas
 2012 *Instruments de Résurrection. Étude Philosophique de la Passion Selon Saint Mathieu de J.-S. Bach*, coll. Essais d'Art et de Philosophie. Paris: Vrin.
- FREUD, Sigmund.
 1976 *O Mal-Estar na Civilização*. Ed. Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. 2 ed, v.21, Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- HEIDEGGER, Martin.
 1988 *Ser e Tempo*. Tradução de Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes.
- LÉVINAS, Emmanuel
 1988 *Ética e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
 2001 *Do Sagrado ao Santo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- MERLEAU-PONTY, Maurice
 1999 *Fenomenologia da Percepção*. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed.
 2010 *Œuvres*, Paris: Gallimard, 2010.
- PIERRE, Rodrigo.
 2006 *Aristote. Une Philosophie Pratique: Praxis, Politique et Bonheur*. Librairie Philosophique. Paris: J.Vrin.
- PLATÃO
 1996 *A República*. Trad. J. Guinsburg, 1º vol. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- SHARINGER, Joana Pantoja
 2009 *Alteridade e Psicanálise: um percurso em Lacan pelas diferentes modalidades de outrem* (Dissertação de mestrado). Instituto de Psicologia/Universidade de Brasília.

Textos Teatrais e Poesia

- JARRY, Alfred
 S/D *Ubu Roi*. La Bibliothèque Electronique Du Québec Collection À Tous Les Vents Volume 205 : Version 1.01. Disponível:
<http://Www.Beq.Ebooksgratuits.Com/Vents-Xpdf/Jarry-Ubu.Pdf>.
- PESSOA, Fernando.
 2005 *Mensagem*. Porto Alegre: L&M Pocket.

PIRANDELLO, Luigi

S/D *Seis Personagens A Procura De Um Autor*. Trad. Brutus Pedreira. Disponível: <http://Www.Encontrosdedramaturgia.Com.Br/Wp-Content/Uploads/2010/10/Pirandello-Seis-Personagens-%C3%80-Procura-De-Um-Autor-Tradu%C3%A7%C3%A3o-Brutus-Pedreira-In%C3%Adcio-Do-Texto.Pdf>.

Boletins

Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. n°7, 1997, 2.

Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. n°22, 2002.

Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. n° 23, 2002.

Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira. Volumes LXIV- LXV. 1976.

Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira. Volume XXXVIII.1976.

Documentos Oficiais

Centro de Vulcanologia e Avaliação de Riscos Geológicos da Universidade dos Açores. Disponível:

<http://www.cvarg.azores.gov.pt/>. Acesso em 13/07/2014.

Código Civil Brasileiro. Secretaria Especial de Editoração e Publicações. 2ª ed. Brasília, 2008.

Código Civil Português. Disponível:

<http://www.confap.pt/docs/codcivil.PDF>.

Serviço Regional de Estatística dos Açores (Censos 2011). Disponível:

<http://estatistica.azores.gov.pt/upl/%7B93c000f3-e5fc-4083-9efb-86f5138810e7%7D.pdf>.

Metodologia

ECO, Umberto.

2007 *Como se faz uma Tese*. Trad. de Ana Falcão Bastos e Luis Leitão. Lisboa: Ed. Presença, 13ª ed.

LUCIE, Pierre

1977 *A Gênese do Método Científico*. Rio de Janeiro: Campus.

Dicionários e Manuais

ABAGNANO, Nicola

2012 *Dicionário de Filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Martins Fontes.

CHILVERS, Ian (org).

2001 *Dicionário Oxford de Arte*. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed.

Dicionário Michaelis
2009 Ed. Melhoramento

VIARO, Mario Eduardo.
2013 *Manual de Etimologia do Português*. São Paulo, Globo.

SITIOGRAFIA

<http://www.portaldoDivino.com/Divacores/terceira.htm>. Acedido a 06/09/2015.

Oxford Dictionary of National Biography:
<http://www.oxforddnb.com/view/article/58898>. Acedido a 22/04/2016.

Observatório da Emigração
<http://observatorioemigracao.pt/np4/1365.html>. Acedido a 30/05/2016.

VIDEOGRAFIA

Em nome do Espírito Santo. Vídeo de Carlos Brandão Lucas: Portugal, 2000.

Lista de Imagens

Figura 1 – Ceia dos Criadores. Império da rua do Conde	43
Figura 2 – Personagem ritual. Império da rua do Conde	53
Figura 3 – Personagem ritual. Império da rua do Conde	53
Figura 4 – Google Maps	58
Figura 5 – Cortejo	65
Figura 6 – Personagem ritual	69
Figura 7 – Desfile Etnográfico. Império da rua do Conde	70
Figura 8 – Império Rua do Conde	80
Figura 9 – Império de São Mateus	81
Figura 10 – Coroação. Império da rua do Conde	133
Figura 11 – Cortejo Bodo de leite. Império da rua do Conde	133
Figura 12 – Insígnias do Espírito Santo	146
Figura 13 – Mudança de Coroa	166
Figura 14 – Coroação	168
Figura 15 – Coroação	168
Figuras 16 e 17 – Desfile etnográfico	171
Figuras 18 e 19 – Cortejo	172
Figura 20 – Coroação	175
Figura 21 – Funções	189
Figura 22 – Dons do Espírito Santo	192
Figura 23 – Cortejo	195
Figura 24 – Funções	202
Figura 25 – Bodo de leite	204
Figura 26 – Mordoma. Império da rua do Conde	206
Figura 27 – Equipa de mordomos	212

ANEXOS

(PROGRAMAS)

ANEXO I

SÃO LUÍS SANTÍSSIMA TRINDADE
1 A 24 DE MAIO 2016

19 Maio - 5ª Feira
21H30 Atuação do conjunto musical
"Alberto Correia"

20 Maio - 6ª Feira
21H30 Atuação do conjunto musical
"Rapazes da Canada de Trás"

21 Maio - Sábado
20H00 **Noite de Churrasco**

22 Maio - Domingo
15H00 Tarde Infantil
Insufiáveis, pinturas faciais e distribuição de lanche às crianças.

23 Maio - 2ª Feira
21H30 Atuação do conjunto musical
"Mostardas Banda"

24 Maio - 3ª Feira

Banda Mar

A SUA FESTA!

ANEXO II

8 de maio - domingo

19h30- Mudança da coroa acompanhada pela **Filarmónica Recreio dos Artistas**

Percurso: Saída da Ladeira Branca nº 62, Rua Nogueira Sampaio, Rua Padre Maldonado, Ladeira de Santa Luzia e Rua do Conde

21h00- Terço - **Pe. Jorge Mendonça** e **Grupo Coral de Santa Luzia**

9 de maio - segunda-feira

20h30 - Terço rezado pela **Mensagem de Fátima**

10 de maio - terça-feira

19h30 - Terço - **Pe. Marcos Miranda**

Após o terço o Império estará fechado, uma vez que os mordomos se encontrarão na ceia dos criadores.

20h00 - Ceia dos Criadores com animação de **Paulo Dias** e **Emanuel Coelho**

11 de maio - quarta-feira Dia da alcatra

09h00/09h30h - Benção da carne, do pão e do vinho

Distribuição da carne, pão e vinho após a benção dos mesmos

19h00 - **Pézinho**

Percurso: Junta de Freguesia, Igreja, Rua de Cima e Império da Rua do Conde

20h30 - Terço - **Pe. Júlio Rocha**

21h00 - Abertura da iluminação, bazar e tasca

21h30 - Cantoria

Cantadores: **José Santos, António Mota, José Eliseu, Fábio Ourique, José Esteves e Tiago Clara**

Tocadores: **Emanuel Coelho, José Manuel, Margarida Ornelas e Vasco**

12 de maio - quinta-feira Dia dos enchidos

09h30 - Continuação da distribuição da carne, pão e vinho

20h30- Terço cantado com o **Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense - 50 anos**

21h00 - Aula aberta com **Tribal zumba**

21h30 - Recriação da Folia

13 de maio - sexta-feira Dia da bifana

20h30- Terço - **Grupo de Jovens das Cinco Ribeiras - Ser Jovem é Vida**

21h30 - **Vem cantar com a Cacau**

Convidam-se todos os pais/crianças a participar neste espetáculo

14 de maio - sábado Dia do caldo verde

12h00- Entrega de ofertas de carne na antiga Igreja de Santa Luzia

20h30- Terço - **Paulo Dias**

21h30 - Atuação da Tuna de Enfermagem

NEPTUNA - Nobre Enfermagem Poderosa Tuna Universitária dos Açores

22h00 - Atuação de **Francisco Ourique**

15 de maio - domingo Dia do arroz doce

11h00 - Concentração das crianças junto ao Império (convidam-se as crianças da freguesia a participar).

11h30 - Saída da coroação acompanhada pela **Filarmónica Recreio dos Artistas**

12h00 - Eucaristia solene

13h00 - Coroação

Percurso: Ladeira de Santa Luzia, Rua de Baixo, Rua do Pau-São e Rua do Conde

Seguir-se-á a distribuição do Bodo

20h00 - Extração dos Pelouros e nomeação do novo mordomo para **2016/2017**

21h00 - Atuação do grupo **Pó de Palco**

16 de maio - segunda-feira

12:00h - Bodo de Leite com desfile etnográfico do **Grupo de Baile da Canção Regional Terceirense**

Percurso: Rua do Pau São, Rua de Baixo, Ladeira de Santa Luzia e Rua do Conde (Ficaremos gratos pela decoração das vossas janelas).

Encerramento das Festas

O Programa está sujeito a alterações

ANEXO III

<p>8 de maio de 2016 - Domingo</p> <p>19H00 - Madrugada da Coroa Da casa do Mordomo na Rua da Arruada n.º 38, para o Império. Seguindo-se recitação da terço.</p> <p>8 a 14 de maio de 2016 - Domingo a Sábado</p> <p>21H00 - Recitação da terço.</p> <p>11 de maio de 2016 - Quarta-feira</p> <p>19H00 - Distribuição das ofertas aos criadores.</p> <p>13 de maio de 2016 - Sexta-feira</p> <p>18H00 - Pezinho - Início na Casada do Foro n.º 62. Residência de um membro da comissão seguindo-se os outros membros da comissão.</p> <p>14 de maio de 2016 - Sábado</p> <p>18H30 - Tourada à Corda - Largo da Igreja Com touros das Gaxadarias QD - ER - HF - FS.</p> <p>21H30 - Abertura da Homenagem</p> <p>22H00 - Grupo Musical JOSÉ da ROSA.</p>	<p>15 de maio de 2016 - Domingo</p> <p>11H00 - Concentração no Império para a Coroação</p> <p>12H00 - MISSA.</p> <p>A seguir encenação do mordomo para o 2017</p> <p>19H00 - Estradas Palacais</p> <p>21H30 - Abertura da Homenagem</p> <p>22H00 - Cantoria, com os melhores improvisadores das Ilhas José Eliezer, Marcelo Dias, Bruno Oliveira e António Teófilo Acompanhados por André Silveira e Jorge Rosa.</p> <p>16 de maio de 2016 - Segunda-feira</p> <p>12H00 - Bodo Leite. Concentração junto à Escola. De seguida demonstrações de KARATÉ</p> <p>21H30 - Abertura da Homenagem</p> <p>22H00 - Grupo nacional SÓ FÓRRO</p> <p>18 de maio de 2016 - Quarta-feira</p> <p>11H00 - Excursão ao Testaduro ER</p> <p>18H30 - Tourada à corda no Testaduro. Com touros das Gaxadarias QD - ER - HF - FS.</p>
---	--